This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

BOUGHT WITH INCOME
FROM THE BEQUEST OF
HENRY LILLIE PIERCE
OF BOSTON

DIE KIRCHLICHE KUNST

IM ITALIENISCHEN MITTELALTER

DIE

KIRCHLICHE KUNST

IM ITALIENISCHEN MITTELALTER

IHRE

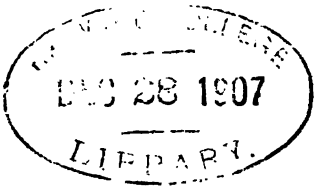
BEZIEHUNGEN ZU KULTUR UND GLAUBENSLEHRE

VON

HANS VON DER GABELENTZ

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1907

FA 203.45



Pierce fund
(55)

GEORG VON DER GABELENTZ

ZUGEEIGNET

INHALTSVERZEICHNIS.

Vorwort IX

I. TEIL:

Biblische- und Heiligengeschichte.

I. Kapitel: Das Alte Testament.

Einleitung (1—3). Bedeutung des Alten Testaments für das Neue nach Aussprüchen in der Bibel (3—6). Allgemeine Bemerkungen über Bibelauslegung (6—10). Die Männer des alten Bundes und ihre Beziehungen zum Christentum (10—12). Zahlensymbolik (13—15). Typologische Erklärung des Alten Testaments im Mittelalter (15—17). Anordnung der Bilderzyklen (17—20). Altchristliche Kunst und Literatur (20—23). Karolingische und frühmittelalterliche Epoche, Literatur und bildende Kunst (23—26). Darstellungen des Mittelalters und der Gotik (26—31). Erläuterungen zu einzelnen Szenen (31—39). Könige und Vorfahren Christi (39—41). Prophetenbilder (41—50). Johannes der Täufer (51—53).

II. Kapitel 1. Abschnitt: Einzelbilder Christi.

Dreifache Art der Christusdarstellung im M. A. und altchristliche Auffassung (54—56). Repräsentative Christusbilder in Rom und Ravenna altchristlicher und frühmittelalterlicher Zeit (56—59). Byzantinische Kunst und mittelalterliche Kunst Italiens (59—64). Zusammenfassung (65—68). Maiestasbilder (68—72). Christus am Kreuz, zwei Auffassungen (72—73). Kreuzlegende (74). Der leidende Christus in der Literatur (74—77). Triumphierender und leidender Christustypus in der Kunst (77—81). Kreuzallegorien und andere Einzeldarstellungen (81—82). Trinität (82—84). Christus als Bräutigam und vom Aussehen Christi (85—88).

2. Abschnitt: Historische Bilder aus dem Leben Christi.

Szenenauswahl in der altchristlichen Kunst (89—92). Kunst und Liturgie (92—94). Verteilung der Bilder (95—96). Bilder aus der Jugendgeschichte Christi (96—106). Parabeln, Werke der Barmherzigkeit, Seligpreisungen (106—108). Passion (108—120). Auferstehung und flg. Szenen (120—122).

III. Kapitel: Apokalypse und jüngstes Gericht.

Einzelbilder aus der Apokalypse (123—126). Zyklische Kompositionen (125—128). Biblische Quellen für die letzten Ereignisse und das jüngste Gericht (128—132). Aeltere christliche Literatur, Augustin (132—136). Spätere Literatur, Isidor v. Sevilla, Beda, Rabanus Maurus, Walahfrid Strabo (136—138). Mittelalterliche theologische Literatur, Vinzenz v. Beauvais, Honorius Aug., Sicardus,

Innozenz III, Thomas v. Aquino (139—142). Die Dichter, Giacomino da Verona, Bonvesin da Riva (143—146). Das volkstümliche Drama (146—148). Dante (148—151). Bildende Kunst, Vorereignisse (151—152). Das jüngste Gericht in der Kunst (152—156). Hölle und Teufel. Kluge und törichte Jungfrauen (156—160). Paradies und himmlische Hierarchie (160—163). Engel, neun Engelchöre, Erzengel (163—167).

IV. Kapitel: Maria.

Altchristliche Auffassung und altchristliche Kunst (168—169). Maria als Orantin und mit dem Kinde (170—171). Thronende Madonna in Malerei und Plastik (172—175). Maria in der Literatur des M. A. (175—177). Bildende Kunst des späteren M. A., stehende und thronende Madonna (177—180). Cimabue und Giotto (180—183). Spätere Maler des Trecento (184—186). Einzelkompositionen (186—187). Historische Zyklen, Quellen und Auswahl (187—189). Einzelszenen (189—194).

V. Kapitel: Die Heiligen.

Zwölf Apostel, Einzelfiguren und Darstellungen aus ihrer Legende (195—198). Apostolisches Glaubensbekenntnis (199—200). Evangelisten und ihre Symbole. Deutung der Symbole. Bildende Kunst (200—202). Einzelne Heilige (202—206). Behandlung einzelner Heiligenlegenden, Glorien und Triumphe (207—208).

II. TEIL.

Profane Darstellungen in Verbindung mit der kirchlichen Kunst.

VI. Kapitel: Der Mensch.

Tugenden und Laster, literarische Behandlung und künstlerische Darstellung (211—219). Moralisierende Allegorien (219—222). Die sieben freien Künste in Literatur und Kunst (222—225). Mittelalterliche Ansichten vom Menschen im allgemeinen (225—229). Darstellung des Nackten (229—232). Lebensalter (232—233). Jahr, Monate, Tierkreis (233—235). Berufsarten und menschliches Leben (235—239). Vom Tode (239—241). Kirche und kirchliche Handlungen (241—242). Sage und Geschichte (242—247). Persönlichkeit (247—251). Antike Mythologie, berühmte Männer des Altertums (251—258). Sibyllen (258—259).

VII. Kapitel: Die Tierwelt.

Bedeutung der Tiere in der altchristlichen und mittelalterlichen Literatur (260—263). Altchristliche Tiersymbolik (263). Tiersymbolik im Mittelalter (263—269). Tierfabel (269—270). Naturbeobachtung im Mittelalter und bei Dante (270—272).

Anhang I 273
Anhang II 281
Register 292

BERICHTIGUNGEN.

S. 109 6. Zeile von unten P. Lorenzetti.
S. 110 14. Zeile von unten P. Lorenzetti.
S. 186 Anmerkung 4 Jacopo Avanzo.
S. 228. Anmerkung 1. Porro nec senes contra iuvenem glorientur, nec insolescant iuvenes contra senem, quia quod sumus iste fuit, erimus quandoque quod hic est (De contemptu mundi I, 11).

VORWORT.

Die vorliegende Schrift sollte für sich selbst sprechen und müßte darum eines Vorwortes entbehren können, deshalb beschränke ich mich auch darauf, nur einige Punkte anzugeben, die für die Beurteilung nicht gleichgültig sind.

Die Idee, die mich bei der Abfassung des Buches leitete, war, für die uns so fernliegende kirchliche Kunst Italiens im Mittelalter auch für den Laien ein tieferes Verständnis anzubahnen.

Wie die Entwicklung einer Pflanze uns erst erklärlich wird durch Kenntnis des Bodens, in dem ihre Wurzeln ruhen, so werden die oft seltsamen Darstellungen der altitalienischen Kunst erst durch ihre Zurückführung auf die theologische und profane Literatur verständlich.

Ohne diese Kenntnis muß jedem die ganze Fülle der mittelalterlichen Kunst als das Produkt einer willkürlich schaffenden Phantasie erscheinen, und wir können den seltsamen Blüten und Blättern dieser wunderbaren Pflanze nur ohne innerliches Begreifen, ohne gerechte Beurteilung gegenüberstehen.

Aber nur was wir begreifen, können wir auch schätzen.

Daß ich meine Untersuchung auf die italienische Kunst richtete und auf diese beschränkte, hängt nicht nur mit persönlichen Neigungen zusammen, sondern auch mit der Erwägung, daß sich gerade in Italien durch den Vergleich mit der altchristlichen Kunst die mittelalterliche in ihrer Entwicklung und ihrem Wesen schärfer als sonstwo fassen ließ. Einige der wichtigeren Denkmäler Frankreichs und Deutschlands wurden zum Vergleich in den Anmerkungen erwähnt.

Unter der Fülle der theologischen Schriftsteller habe ich natürlich nur solche herausgegriffen, die mir für die mittelalterliche Geistesbildung besonders wichtig erschienen. Unter den Dichtern steht selbstverständlich Dante an der Spitze.

Bei der großen Mannigfaltigkeit des Stoffes schien mir die von mir gewählte Gruppierung am passendsten zu sein, insofern durch diese Schematisierung eine Benutzung des Buches erleichtert wird. Demselben Zweck soll auch das vollständige Namens- und Ortsregister dienen. Von einem Sachregister habe ich absehen zu können geglaubt, da ein ausführliches Inhaltsverzeichnis zur Orientierung genügen dürfte.

Da ich nicht die Absicht hatte, eine Ikonographie der mittelalterlichen Kunstdarstellungen in Italien zu schreiben, — eine solche wäre auch nur in einer Reihe von Einzeldarstellungen möglich — und auch absichtlich auf stilistische Fragen keine Rücksicht genommen habe, so war eine Beigabe von Abbildungen unnötig. Wo es mir notwendig erschien, habe ich auf Abbildungen innerhalb der einschlägigen Literatur hingewiesen. Für jeden, der sich näher mit der italienischen Kunstgeschichte beschäftigen will, bieten außerdem die Publikationen der berühmten photographischen Anstalten Alinaris, Andersons usw. ein unschätzbares Material. In keinem Lande der Welt ist ja der Denkmälervorrat in so mustergültiger Weise durch Photographien dem Studium erschlossen, wie in Italien.

Hinweise auf die neuere kunstwissenschaftliche Literatur wurden nach Möglichkeit eingeschränkt und meist nur solche Werke angegeben, die für weitere Literaturnachweise wichtig sind, um den Text durch die Anmerkungen nicht allzusehr überwuchern zu lassen.

Dagegen war es notwendig, der älteren Literatur einen weiteren Platz einzuräumen. Aber auch da habe ich mich bemüht, die Zitate auf das Notwendigste zu beschränken.

Die beiden Anhänge werden hoffentlich demjenigen willkommen sein, der sich näher mit der mittelalterlichen Kunst, auch der des Nordens, beschäftigen will.

ERSTER TEIL.

I. KAPITEL.

DAS ALTE TESTAMENT.

WAS die darstellende Kunst des Mittelalters grundsätzlich von der antiken Kunst sowohl, wie von der modernen unterscheidet ist das, daß sie nicht um ihrer selbst willen besteht, vielmehr in erster Linie Vermittlerin von religiösen Ideen ist. Nicht die Aesthetik schreibt ihr ihre Gesetze vor, sondern die Kirche, und nicht in der Ausbildung schöner Formen allein sucht sie ihre Vollkommenheit, sondern in der Erziehung des Menschen zum Glauben.

Die antike Kunst — wir denken hierbei natürlich nur an die griechisch-römische und wollen sie ausschließlich in ihren allgemeinen Zügen, gleichsam ihre Silhouette, erfassen — die antike Kunst wendet sich zunächst an unsere Sinne. Sie redet in einer Sprache zu uns, die für jeden verständlich sein muß, der nur überhaupt für Kultur der Formen im weitesten Sinne empfänglich ist, sie will vor allen Dingen als ein organisches Ganze erfaßt sein, sie will erschaut, nicht nachgedacht werden. Für die künstlerische Wertschätzung ist es ziemlich belanglos, ob wir z. B. genau vertraut sind mit der griechisch-römischen Mythologie, so wie es für uns auch gleichgültig sein kann, ob wir die Figuren der Mediceergräber mit Morgen und Abend usw. richtig bezeichnen oder nicht. In der durch das Schauen erzeugten Stimmung, in der Befreiung unserer engeren Gedankenwelt durch den Genius des Künstlers liegt der Genuß.

Das Gegenteil ist bei Betrachtung der mittelalterlichen Kunst der Fall. Ihre didaktische Tendenz zwingt unsere Gedanken eine ganz bestimmte Richtung einzuschlagen, sie will nicht unsere Sinne gefangen nehmen, wir sollen nicht vor dem Werk gewissermaßen Halt

machen, sondern über sich selbst hinaus führt uns die mittelalterliche Kunst in ein Reich religiöser Vorstellungen und abstrakter Ideen.

Im Mittelalter war sie die Dienerin der Kirche, die ihr zwar bestimmte, durch Gesetz und Tradition festgelegte Schranken anwies, innerhalb derselben aber ihr freie und eigenartige Entfaltung gestattete. Ihre Bestrebungen und Werke genossen von der Kirche denjenigen Schutz, den ein mächtiger Herr seinem Vasallen zu gewähren imstande ist. Solange die kirchliche Schranke kein willkürliches Hindernis für künstlerische Betätigung bildete, sondern so weit gezogen war, als der Entwicklungsstufe der Menschen angemessen erschien, war sie notwendig und segensreich, und bewahrte die Kunst vor der völligen Anarchie, in die sie heutzutage bisweilen verfallen zu sein scheint. Der Künstler war nicht gezwungen, rastlos nach neuen Motiven zu haschen, nur nach neuen Ausdrucksmitteln für altehrwürdige Gedanken mußte er suchen.

Wenn wir also die Kunst des Mittelalters eng verbunden sehen mit der Kirche, nicht als ein totes Werkzeug, sondern als ein lebendiges Organ derselben, so müssen wir in der Kunst mehr als ein formales Ideal, wir müssen in ihr ein Bild der gesamten geistigen Kultur zu finden hoffen. Und in der Tat erschließt uns die Betrachtung mittelalterlicher Kunstwerke einen tiefen Blick in diese uns so fern liegende Welt, aber wir verstehen diese Welt doch nur halb, wenn uns die religiösen Anschauungen verborgen bleiben. Die Ausstattung des christlichen Kirchengebäudes richtet an uns nicht bloß die Forderung die Bilder anzuschauen, wir sollen in ihnen vielmehr wie in einem belehrenden Buche lesen.

Ueber den Zweck der kirchlichen Bilder wollen wir einen mittelalterlichen Theologen befragen, dessen Schriften uns viele wertvolle Aufschlüsse über das Wesen jener Kunst bieten. Sicardus schreibt in seinem Mitrale: «*Decorantur ecclesiae caelaturis, picturis et tornatilibus sculpturis, quae a tabernaculo Moysis, vel templo Salomonis, formam accipiunt; sculpsit nam Moyses duo cherubim; sculpsit et Salomon, sed et parietes caelaturis, et torno, et picturis ornavit. Fiunt autem huiusmodi, ut non solum sicut ornatus ecclesiarum, sed etiam litterae laicorum. «Quaecumque enim scripta, vel sculpta sunt, ad nostram doctrinam scripta sunt* (Rom. 15)»; *litterae, inquam, rememorativae praeteritorum, indicativae praesentium et futurorum. Praeteritorum, ut historiarum et visionum; praesentium ut virtutum et vitiorum; futurorum ut poenarum et*

praemiorum, de quibus etsi non singula, tamen usitatoria percurramus exempla.»[1]

Ebenso vergleicht Durandus[2] die Bilder in den Kirchen mit den Lektionen für den Laien. Was für den Gelehrten die Schrift, das soll für den Schriftunkundigen das Bild bedeuten, das nicht selbst verehrt, sondern nur als Mittel zum Zweck dienen soll: «*Aliud est picturam adorare aliud per picturam historiam quid sit adorandum adiscere.*»

Die kirchliche Kunst will also eine Lehrmeisterin sein, die den Menschen zum gläubigen Christen, im Sinne der Kirche natürlich, erzieht. Was die Theologen lehren, das lehrt auch sie, und was diese wollen, das will auch sie, sie bewegt sich durchaus in den Bahnen und innerhalb der Grenzen theologischer Anschauungsweise.

Ihren Inhalt bildet die gesamte Glaubens- und Menschheitsgeschichte. Nie ist die Kunst so universell gewesen, wie im Mittelalter, denn sie umfaßt tatsächlich alle Gebiete des Wähnens und Wissens. In diesem ungeheueren Gebiete stehen im Mittelpunkt des Interesses der aller Vorstellbarkeit sich entziehende Anfang und das der Erfahrung ewig verschlossene Ende der Welt. Irdisches und himmlisches Paradies sind die großen Symbole der christlichen Kunst, die alle Gedanken und Vorstellungen beherrschen, Gott als Schöpfer, Christus als Erlöser und Richter der Welt bilden die beiden Hauptfiguren.

In einer ebenso eigenartigen wie oft schwer verständlichen Weise ist die kirchliche Kunst mit ihrem unendlich vielgestaltigen Inhalt für die mit ihr verbundenen, über reine Kunstanschauung hinausreichenden Ideen nutzbar gemacht worden, indem man nämlich den Bildern Beziehungen zuschrieb, für die die Bilder selbst keine offen sichtlichen Erklärungen gaben, die vielmehr außerhalb derselben im Bewußtsein der Menschen lagen oder liegen sollten.

* * *

Die Bedeutung der altchristlichen und mittelalterlichen Exegese für die darstellende Kunst gipfelt in dem Satz, daß das Alte Testament einen Hinweis auf das Neue Testament enthielte, und dieses somit als die Zeit der Erfüllung, jenes als die der Vorbereitung anzusehen sei. Diese eine leitende Idee von dem Verhältnis der beiden Testamente zueinander führt ihren Ursprung auf die Evangelien zurück, Christus selbst hat an verschiedenen Stellen durch seine Worte auf die prophetische Bedeutung der alttestamentlichen Schriften

---

[1] Sicardi Cremonensis Mitrale Lib. I, c. 12 (Migne 213).
[2] Durandus, Rationale divinorum officiorum. Venetiis 1487 Lib. I, c. 3.

hingewiesen und damit den Grund gelegt für die großartige Zusammenfassung der zeitlich und inhaltlich so verschieden gearteten Bücher der Bibel. Auf die Anfrage der Juden, was von Johannes zu halten sei, antwortete Christus: «*Omnes enim prophetae, et lex usque ad Ioannem prophetaverunt*» (Matth. XI, 13),[1] und an anderer Stelle sagt er seinen Jüngern: «*Ecce, ascendimus Jerosolymam, et consummabuntur omnia, quae scripta sunt per phrophetas de filio hominis*» (Luc. XVIII, 31). Auf dem Wege nach Emmaus legte der Heiland seinen Jüngern die Schriften des Moses und der Propheten aus, die von ihm gezeugt hatten (Luc. XXIV, 27), und den elf Aposteln, die zu Jerusalem versammelt waren, sagt er: «*Haec sunt verba, quae locutus sum ad vos, cum adhuc essem vobiscum, quoniam necesse est impleri omnia, quae scripta sunt in lege Moysi, et Prophetis et Psalmis de me*» (Luc. XXIV, 44).[2]

Daß Moses und alle Propheten von Christus gezeugt haben, bekundet auch der Apostel Petrus in seiner Ansprache an das Volk, die er nach der Heilung des Lahmen in der Halle Salomos hielt: «*Deus autem, quae praenuntiavit per os omnium Prophetarum, pati Christum suum, sic implevit* (Act. III, 18). *Moyses quidem dixit: Quoniam Prophetam suscitabit vobis Dominus Deus vester de fratribus vestris, tamquam me,* (Act. III, 22). *Et omnes Prophetae a Samuel, et deinceps, qui locuti sunt, annuntiaverunt dies istos*» (Act. III, 24).[3] Den Jüngern sagte Petrus von der Erfüllung der Schrift: «*Viri fratres, oportet impleri scripturam, quam praedixit Spiritus sanctus per os David de Juda, qui fuit dux eorum, qui comprehenderunt Jesum*» (Act. I, 16).

Wir erfahren also aus dem Munde Christi selbst und vom Apostel Petrus, daß Moses und der Psalmist, die Propheten und Johannes von Christus vorhergesagt haben. Dante, von Petrus über seinen Glauben befragt, antwortet ihm:

Ed a tal creder non ho io pur prove
Fisice et metafisice, ma dàlmi
Anco la verità che quinci piove
Per Moisè, per Profeti e per Salmi,
Per l'Evangelio, e per voi che sriveste,
Poiché l'ardente Spirto vi fece almi.
(Par. XXIV, 133 f.)

---

[1] Vergl. Act. Apost. III, 24. X, 43.

[2] Vergl. Jo. V, 39. 46. «*Si enim crederetis Moysi, crederetis forsitan et mihi: de me enim ille scripsit.*»

[3] Vergleiche die Worte Petri, die an den Hauptmann Cornelius in Cäsarea gerichtet sind (Act. X, 43).

Da nun das Leben Christi kein Auflösen, sondern ein Erfüllen dessen war, was im Alten Testament prophezeit war, so erhielten die alttestamentlichen Sagen und Geschichten auch eine Bedeutung für das Christentum, die sie nicht als Zeugen einer überwundenen, sondern als Vorboten einer werdenden Religion erscheinen ließen. Das Judentum war an der Aufgabe, seine Mythen und seine große Vergangenheit bildnerisch darzustellen, achtlos vorübergegangen. Das junge Christentum griff diese Aufgabe begierig auf und beschenkte die Welt, zum eigenen Ruhm und zur Verherrlichung Christi, mit einer unendlichen Fülle von Kunstschöpfungen, die zum großen Teil ihre Stoffe dem Alten Testament entlehnten. So drangen in das christliche Kultgebäude die Gestalten altjüdischer Helden und die Bilder uralter jüdischer Sagen ein.

Auf Grund der Vorstellungen vom mystischen Verhältnis zwischen den beiden Testamenten ließ sich ein künstlerisches Programm aufstellen, das die weitesten Perspektiven eröffnete und im Verlaufe des Mittelalters auch wirklich zu einer vollkommenen Concordia veteris et novi Testamenti führte. Ueber das Verhältnis der beiden Testamente zueinander sagt Paulin von Nola in einem Titulus das bezeichnende Wort:

Lex antiqua novam firmat, veterem nova complet;
In veteri spes est, in novitate fides.
Sed vetus atque novum conjungit gratia Christi.[1]

Enthalten die Worte Christi und des Apostels Petrus zwar sehr wichtige Andeutungen, aber eben doch nur Andeutungen über die Stellung des Alten Testaments zur neuen Lehre, so wird dagegen im Hebräerbrief, dessen Abfassung in die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts fällt, zum ersten Mal die später oft wiederholte Parallele zwischen der Stiftshütte und dem Opfer des Alten Testaments auf der einen Seite und dem Opfertode Christi auf der anderen durchgeführt. Christus ist der rechte Hohepriester, mehr denn Aaron und Melchisedek, sein Testament steht höher als das alte Gesetz (Hebr. c. VIII, 1 f.). «*Christus autem, assistens pontifex futurorum bonorum, per amplius et perfectius tabernaculum non manufactum, id est, non huius creationus: neque per sanguinem hircorum aut vitulorum, sed*

---

[1] Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte, Wien 1896, S. 16, vergl. Vinzenz von Beauvais, Speculum maius, Douai 1624, III. Bd, Speculum morale, Lib. I, Pars 2, dict. 8. «*Sic igitur est lex nova in veteri, sicut fructus in spica, omnia enim quae credenda traduntur in novo testamento explicite et aperte; traduntur credenda in veteri testamento, sed implicite sub figura.*»

per proprium sanguinem introivit semel in Sancta, aeterna redemtione inventa» (Hebr. IX, 11, 12).

Auf diese Stelle des Hebräerbriefes greift die mittelalterliche Schriftauslegung zurück, die bis ins einzelne den Vergleich zwischen dem Tempel (Tabernakel) als Symbol des Judentums und der Kirche Christi durchführte. Wir werden später noch darauf zurückkommen, da diese Gegenüberstellung von Tempel und Kirche über die Grenzen rein dogmatischer Ansichten auch in das künstlerische Gebiet hinüberspielt.

Die theologische Spekulation begnügte sich aber nicht damit, im Alten Testament nach Zeugnissen, die auf Christus hinwiesen, zu suchen, sondern es wurde den Worten der hl. Schrift vielfach ein tieferer, allegorischer oder mystischer Sinn untergeschoben. Eine Vorstufe zur altchristlichen und mittelalterlichen Hermeneutik bilden die Schriften des alexandrinischen Juden Philo,[1] dessen Streben vornehmlich auf die Verschmelzung jüdisch-rabbinischer Ideen mit Gedanken der heidnischen, platonischen und stoischen Philosophie gerichtet war. Auf seine hermeneutischen Gesetze greifen die Kirchenväter, namentlich die griechischen, zurück. Wie er, unterscheiden auch sie einen Wortsinn und einen allegorischen Sinn in der Schrift. Bei ihm begegnen wir schon einer Zahlensymbolik, die in den Schriften späterer Theologen und auch in der Kunst eine Rolle zu spielen berufen war. Auch seine Auffassung von den Tieren als Symbolen der Leidenschaften zeigt manche Berührungspunkte mit späteren Vorstellungen. Origenes,[2] der größte unter den alexandrinischen Kirchenlehrern, zeigt bei seiner Bibelexegese den deutlichen Einfluß des Philo von Alexandrien (neben dem des älteren Aristobulos). Er unterscheidet (in den acht Büchern gegen Celsus) einen dreifachen Wortsinn in der Bibel, einen buchstäblichen und einen tieferen moralischer oder pneumatischer Art. Wie Philo so hat auch er die griechische (platonische) Philosophie mit seinem theologischen System in Verbindung gebracht.

Die von der alexandrinischen Schule zuerst angenommene allegorische Betrachtungsweise fand unter den lateinischen Kirchenschriftstellern eifrige Nachahmer und wurde das ganze Mittelalter hindurch beibehalten. Es mag genügen, die Ansicht nur einiger der wichtigeren

---

[1] Karl Siegfried, Philo von Alexandrien als Ausleger des Alten Testamentes. Jena 1875. Vergl. Pfleiderer, Die Entstehung des Christentums. München 1905, S. 34 ff.

[2] Die griechisch-christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, 2 Bde., Leipzig 1899, herausgegeb. v. P. Koetschau.

Autoren über den mehrfachen Sinn der Schrift zu hören. Hilarius Pictaviensis († 366) sagt in seinem «Psalmorum Clavis»: (Migne Bd. 9) «*Et hoc quidem ex omni Scripturarum propheticarum genere dictum esse intelligendum est: ut nisi in adventum Domini ex Virgine in hominem procreandi intellectae et recognitae fuerint intelligentiae earum vis obsignata habeatur et clausa.*» In einem nicht vollständig erhaltenen Tractatus de Mysteriis verbreitet sich Hilarius des weiteren darüber, daß im Alten Testament die «*futurorum figuratio*» zu finden sei.[1]

Der wunderbar tiefe Sinn, der in den heiligen Schriften verborgen liegt, entlockt dem hl. Augustin den Ausruf: «*Mira profunditas eloquiorum tuorum, quorum ecce ante nos superficies blandiens parvulis: sed mira profunditas, Deus meus, mira profunditas!*» (Confess. XII, 14). Vor der Gefahr, durch zu weit gehende Allegorisierung den Wortsinn ganz zu verlieren, warnt derselbe Kirchenlehrer (Sermones de scripturis, Migne 38. Sermo 2, c. 6): «*Ante omnia tamen, fratres, hoc in nomine Domini et admonemus, quantum possumus, et praecipimus, ut quando auditis exponi sacramentum scripturae narrantis quae gesta sunt, prius illud quod lectum est credatis sic gestum, quomodo lectum est; ne subtracto fundamento rei gestae, quasi in aere quaeratis aedificare.*» Doch ist auch er erfüllt von dem Gedanken an die mystischen Beziehungen zwischen beiden Testamenten: «*Omnes enim non solum prophetiae, quae in verbis sunt, nec tantum praecepta vitae quae mores pietatemque conformant atque illis litteris continentur, verum etiam sacra, sacerdotia, tabernaculum sive templum, altaria, sacrificia, ceremoniae, dies festi et quidquid aliud ad eam servitutem pertinent, quae Deo debetur et Graece proprie latreia dicitur — ea significata et praenuntiata sunt, quae propter aeternam vitam fidelium in Christo et impleta credimus et impleri cernimus et implenda confidimus*» (Civ. Dei VII, c. 32).

Ueber die verschiedene Auffassung der hl. Schrift spricht sich Gregor der Große in folgender Weise aus (Moralium libri sive expositio in librum B. Job. Migne 75 Epistola cap. 3.): «*Sciendum vero est, quod quaedam historica expositione transcurrimus et per allegoriam quaedam typica investigatione perscrutamur, quaedam per sola allegoriae moralitatis instrumenta discutimus; nonnula autem per cuncta simul sollicitius exquirentes, tripliciter indagamus. Nam primum quidem fundamenta historiae ponimus; deinde per significationem*

[1] Kurtz, Lehrbuch der Kirchengeschichte 13. Aufl. Leipzig 1899 I, § 49, 16.

typicam in arcem fidei fabricam mentis erigimus; ad extremum quoque per moralitatis gratiam, quasi superducto aedificium colore vestimus.» An anderer Stelle erklärt Gregor das Wesen der Prophezeiungen (Homiliarum in Ezechielem Lib. I Homil. 2 Migne 76). «*Usus propheticae locutionis est ut prius personam, tempus locumque describat, et postmodum dicere mysteria prophetiae incipiat, quatenus ad veritatem solidius ostendendam, ante historiae radicem figat, et post fructus spiritus per signa et allegorias proferat.*»

Von besonderer Bedeutung für die Theologie des Mittelalters wurden die Schriften des hl. Isidorus von Sevilla († 636), dessen enzyklopädisches Wissen und Sammeleifer an die großen Kirchengelehrten des 12. und 13. Jahrhunderts erinnert. Er sagt in der Vorrede zu seinen Quaestiones in Vetus Testamentum (Migne 83): «*Historia sacrae legis non sine aliqua praenuntiatione futurorum gesta atque conscripta est. Nisi pertineret ad praefigurationis mysterium tam multiplex rerum umbra gestarum, nec docens Apostulus diceret: Lex umbram habet futurorum bonorum, non ipsam imaginem rerum.*» In der Schrift findet er einen dreifachen Sinn, nämlich einen wörtlichen, figürlichen und mystischen (De Ordine creaturarum c. 10, über das irdische Paradies. Migne 83).

Die mehrfache Deutung der Schrift hat die karolingische Zeit getreulich von der älteren christlichen Literatur übernommen. Rabanus Maurus, der sich in seinem Hauptwerk «De Universo» eng an Isidor von Sevilla anschließt, formuliert seine Auffassung von der Schriftauslegung mit folgenden Worten (Allegoriae in universam sacram scripturam. Migne 112): «*Quisquis ad sacrae scripturae notitiam desiderat pervenire, prius diligenter consideret quando historice, quando allegorice, quando anagogice, quando tropologice suam narrationem contexat. Has namque quatuor intelligentias, videlicet historiam, allegoriam, tropologiam, anagogiam, quatuor matris sapientiae filias vocamus . . .*» Rabans Schüler Otfrid übernahm in seinem Evangelienbuch die Interpretationsweise seines Lehrers, die der von ihm befolgten didaktischen Tendenz besonders entgegenkam.[1] Alcuin interpretierte die Namen der Vorfahren Christi (nach Matth. I, 1 f.) und schrieb ihnen neben einem wörtlichen auch einen allegorischen und moralischen Sinn zu (Migne 100. Interpretationes nominum hebraicorum progenitorum Domini nostri Jesu Christi).

---

[1] Ebert, allgem. Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande. Leipzig 1877, III, 111 f.

Dieselbe Neigung für eine verschiedenartige Deutung der Bibel kehrt dann auch in den Schriften des späteren Mittelalters wieder, z. B. bei Honorius Augustodunensis (Selectorum Psalmorum Expositio. Migne 172): «*Sacra scriptura quinque modis intelligitur, aliquando ad solam historiam, cum praeterita narrat . . . aliquando ad historiam et allegoriam . . . aliquando ad solam prophetiam . . . aliquando ad solam litteram . . . aliquando ad solam allegoriam.*» Oder Sicardus (Mitrale Lib. I, cap. 13. Migne 213): «*Exponitur enim (scriptura) historialiter, allegorice, tropologice, anagogice . . . Historia est cum res simplici sermone refertur; . . . Allegoria est cum verbis, aut rebus mysticis Ecclesiae sacramenta significantur . . . Tropologia est moralis sermo de morum institutione vel correctione . . . Anagoge est locutio ad superiora deducens, ut de praemiis futuris vel de vita futura . . .*» Hugo von St. Victor spricht sich ähnlich über die Bibelauslegung aus (De Sacramentis Christianae fidei Prologus c. 9. Migne 176): «*De hac autem materia tractat divina scriptura secundum triplicem intelligentiam: hoc est historiam, allegoriam, tropologiam. Historia est rerum gestarum narratio, quae in prima significatione litterae continetur; allegoria est cum per id quod factum dicitur aliquid aliud factum sive in praeterito sive in praesenti, sive in futuro significatur; tropologia est cum per id quod factum dicitur, aliquid faciendum esse significatur.*»

Eingehend beschäftigt sich Thomas von Aquino mit der Berechtigung, der Schrift einen mehrfachen Sinn unterzuschieben (Summa sacrae Theologiae etc. I, Quaest. 1, Art. 9). Nach ihm kann der Sinn ein wörtlicher oder übertragener sein, im letzteren Falle allegorisch, moralisch oder anagogisch.[1] Dem großen Scholastiker schließt sich auch Dante im Convito an (Trattato Secondo, cap. 1): «*E a ciò dare ad intendere si vuole sapere che le scritture si possono intendere e debbonsi sponere massimamente per quattro sensi. L'uno si chiama litterale; e quaesto è quello che non si distende più oltre che la lettera propria . . . L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto il manto di queste favole, ed è una verità ascosa sotto bella menzogna . . . Il terzo senso si chiama morale; e questo è quello che li lettori deono intentamente andare appostando per le scritture, a utilità di loro e di loro discenti . . . Lo quarto senso si chiama*

[1] Vergl. auch Thomas v. Aquino, Summa II, 1. Quaest. 102 Art. 2 . . . «*Finis autem praeceptorum caeremonialium est duplex. Ordinabantur enim ad cultum dei pro tempore illo, et ad figurandum Christum, sicut etiam verba prophetarum sic respiciebant praesens tempus, quod etiam in figura futuri dicebantur.*»

anagogico, cioè sovra senso: e quest' è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale eziandio nel senso literale, per le cose significate, significa delle superne cose dell' eternale gloria.»

Die eben angeführten Stellen verschiedener altchristlicher und mittelalterlicher Autoren lehren uns in den Büchern des Alten Testaments nicht nur einen Hinweis auf Christus zu erblicken, sondern in ihnen wie in denen des Neuen Testaments einen tieferen und verborgenen Sinn zu suchen. Im einzelnen weichen allerdings die Autoren voneinander ab, darin aber stimmen alle überein, daß die Schrift zuerst wörtlich (historisch) und dann im übertragenen Sinn (allegorisch bez. mystisch-tropologisch bez. moralisch-anagogisch) aufgefaßt werden muß. Dadurch gewinnen aber auch die Bilder, die den Inhalt der hl. Bücher zum Gegenstande künstlerischer Darstellung machen, eine viel tiefere Bedeutung, als ihnen bei einer rein historischen Auffassung zukommen würde. Der fromme Beschauer schöpft aus ihnen nicht nur neue Glaubenskraft, er liest auch für sich eine Mahnung heraus, oder eine Prophezeiung, die Zukünftiges im Bilde vergegenwärtigt. Durch diese Interpretationsmethode wurde ohne Zweifel die Phantasie mächtig angeregt. Ihr Nachteil war, daß die künstlerische Anschauung nicht zum ästhetischen Genuß führte, sondern zum spekulativen Problem wurde.

Bevor noch die typologischen Beziehungen zwischen Altem und Neuem Testament in Worten oder Bildern konsequent durchgeführt wurden, und Szene um Szene aus dem Alten Testament, mit der Schöpfungssage beginnend, den Geschehnissen des Neuen Testaments gegenübergestellt wurde, sind in den Schriften, wie auf den ältesten Denkmälern christlicher Kunst einzelne Helden des jüdischen Altertums in Beziehung zum Leben Christi und des Christen gebracht und dargestellt worden.

Im 11. Kapitel des Hebräerbriefes werden die Personen des Alten Testaments aufgeführt, in denen die Macht des Glaubens in hervorragender Weise sich betätigt hat. Wir lesen dort die Namen: Abel — Henoch — Noah — Abraham, Isaak und Jakob — Sara — Joseph — Moses — Rahab — Gideon — Simson — David — Samuel. Es sind zum Teil dieselben Männer, deren Taten auf Katakombengemälden, Sarkophagen usw. verherrlicht wurden, und die uns auch in einem anderen Zusammenhang begegnen, nämlich in den Totenliturgien.[1] Die Commendatio animae[2] zählt die Männer auf, an

[1] F. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst, Freiburg i. Br. 1896, I, 69 f. Texte der Totenliturgien finden sich auf altchristl. Grabinschriften.

[2] »*Libera, Domine, animan eius, sicut liberasti Noe de diluvio . . . Danielem de lacu leonum . . . tres pueros de camino ignis ardentis et de manu regis iniqui*

denen das göttliche Erbarmen besonders offenbar wurde: Henoch, Elias, Noah, Abraham, Job, Isaak, Lot, Moses, Daniel, drei Männer im feurigen Ofen, Susanna, David, Petrus, Paulus, Thekla. Wird der Herr um Erlösung angefleht, so gedenkt man der drei Jünglinge im Feuerofen, Daniels in der Löwengrube, des Moses, dessen Verfolger im roten Meer umkamen, der Susanna und des Jonas, deren Rettungen vorbildlich wurden für die Erlösung der Christen aus innerer und äußerer Gefahr.

Durch die Liturgie (auch der orientalischen, vgl. Kraus, a. a. O.) also wurden die Namen jener Glaubenshelden und Zeugen göttlichen Erbarmens den Gläubigen immer wieder eingeprägt, durch ihre Bilder dem Christen erhabene Beispiele vor Augen geführt.

Bei verschiedenen altchristlichen Schriftstellern kehren dieselben Namen wieder. Origenes erwähnt als vor allem bevorzugte Männer, die den in Christus erschienenen Logos geweissagt haben: Noah, Isaak, Jakob, Moses, Jeremias, Daniel.[1] In seiner dramatischen Schilderung des jüngsten Gerichtes läßt Sulpicius Severus[2] den Verdammten (die mit den Worten des Matthäus Christus fragen: «*Domine, quando te vidimus esurientem*» etc.) durch Noah, Abraham, Isaak, Moses, David und Isaias antworten, bevor Christus selbst das Wort ergreift.

In einem anderen Zusammenhang, nämlich als Vorbilder christlicher Tugenden, zählt Gregor d. Gr. eine Reihe eben jener alttestamentlichen Helden auf, die dem Bewußtsein des Gläubigen stets gegenwärig bleiben sollten (Moralium libri sive expositio in librum B. Job. Migne 75): «*Ut ergo noctis nostrae tenebras suo tempore editus vicissimque permutatus stellarum radius tangeret, ad ostendendam innocentiam, venit Abel; ad docendam actionis munditiam, venit Enoch; in insinuandam longanimitatem spei et operis, venit Noe; ad manifestandam obedientiam, venit Abraham; ad demonstrandam coniugalis vitae castimoniam, venit Isaac; ad insinuandam laboris tolerantiam, venit Jacob; ad rependendam pro malo bonae retributionis gratiam, venit Joseph; ad ostendendam mansuetudinem, venit Moyses; ad*

. . . *Susannam de falso crimine . . . Isaac de hostia et de manu patris sui Abrahae*». Ueber die im gelasianischen und gregorianischen Sacramentarium erhaltenen Sterbegebete vergl. Le Blanc, Étude sur les sarcophages chrétiens, und Joh. Ficker, Die Bedeutung der altchristl. Dichtungen etc. Ges. Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für A. Springer, Leipzig 1885.

[1] P. Koetschau, a. a. O.

[2] Corpus ecclesiasticorum latinorum Vol. I. Wien 1886. Epistula Sancti Severi Presbyteri ad Claudiam sororem suam de ultimo iudicio S. 219.

informandam contra adversa fiduciam, venit Josue; ad ostendendam inter flagella patientiam, venit Job.»

Cassiodorus wiederum führt als Beispiele von Prophezeiungen[1] auf Christus in seiner Expositio in Psalterium folgende Namen und Daten des Alten Testamentes an (Migne 70): Noe, das Opfer Isaaks, der Durchzug durch das rote Meer, Esau, Jakob, «*Qui futurorum rerum sacramanta gestabant*».

Noch im späteren Mittelalter erinnerte man sich der besonderen Beziehungen, die zwischen einzelnen Männern des alten Bundes und Christus bestanden, so werden z. B. Daniel in der Löwengrube, Abel, Jonas, Simson von Honorius Augustodunensis als Typen Christi angeführt (Speculum Ecclesiae. Migne 172). Vor allem aber galten Abel, Abraham und Melchisedek als Vorbilder Christi. Ihrer gedachte man beim Meßopfer, Innozenz III. sagt (Ordo Missae, de sacro altaris mysterio libri sex. Migne 217): «*Offerimus praeclarae maiestati tuae de his donis ac datis hostiam puram, hostiam sanctam, hostiam immaculatam; panem sanctum vitae aeternae, et calicem salutis perpetuae. Supra quae propitio ac sereno vultu respicere digneris et accepta habere, sicuti accepta habere dignatus es munera pueri tui iusti Abel, et sacrificium patriarchae nostri Abrahae, et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech, sanctum sacrificium immaculatam hostiam*».[2]

Wir sehen also, wie die Männer, von deren Heldentaten die Bücher des Alten Testaments erzählen, im Bewußtsein der christlichen Gemeinde lebendig blieben, wie ihre Namen einen vollen Klang unter den Bekennern des Christentums behielten. Ein geheimnisvolles Band verknüpfte sie mit der Person Christi, im gleichen Hause, in dem Christi Name verherrlicht wurde, hatten auch sie eine Stätte, auch sie hatten Anspruch auf fromme Verehrung. Und willig ward sie ihnen entgegengebracht, denn sie alle wiesen in Worten oder Taten auf den, der kommen sollte, lebten ein Leben, in dem christliche Tugend in Erscheinung trat. Abel und Henoch, Noah und die drei Erzväter, Joseph und Moses, Simson, David, Job, Daniel, Jonas sind diejenigen Personen, die am deutlichsten auf das Mysterium des Neuen Testaments hinwiesen.

---

[1] Von den Prophezeiungen sagt Cassiodorus: *Prophetia est aspiratio divina, quae eventus rerum aut per facta aut per dicta quorundam immobili veritate pronuntiat.* Expositio in Psalterium, Praefatio cap. 1.

[2] Ueber Abel, Abraham und Melchisedek als Vorbilder Christi vergl. auch de sacro altaris mysterio. Lib. V, c. 3.

* * *

In der Zahlensymbolik wurde eine weitere mystische Beziehung zwischen dem Alten und Neuen Testament gefunden. Bei Philo von Alexandrien[1] ist sie zum Teil schon in der Form ausgebildet, wie sie uns in der altchristlichen und mittelalterlichen Literatur entgegentritt. Philo sah in der Zahl Eins die Zahl Gottes, wie alle späteren Schriftsteller, die sich mit der mystischen Bedeutung der Zahlen beschäftigt haben, und der Zahl Sieben sprach er besonders wunderbare Eigenschaften zu.

Augustin würdigt die Bedeutung der Zahlen an vielen Stellen seiner Schriften, in der Schrift de libero arbitrio sagt er: «*Intuere coelum et terram et mare, et quaecumque in eis vel desuper fulgent, vel deorsum repunt vel volant vel natant; formas habent, quia numeros habent; adine illis haec, nihil erunt.*»

Ein ausgebildetes System der Zahlensymbolik finden wir im Liber Numerorum des hl. Isidor von Sevilla (Migne 83).

Rabanus Maurus,[2] der Clavis des Melito,[3] Sicardus, Honorius August., Innozenz III. und andere mittelalterliche Schriftsteller führen die Zahlensymbolik weiter aus, wobei freilich die Analogieen einer immer zunehmenden Veräußerlichung entgegen gingen. Schließlich suchte man in jeder zufälligen Zahlenübereinstimmung eine geheimnisvolle Beziehung, die ganze Symbolik artete mehr oder weniger zu einer Spielerei aus, die sehr mit Unrecht als tiefsinnige Spekulation angesehen zu werden verlangte.[4]

Wichtig aber ist das Streben, typologische Beziehungen zwischen den beiden Testamenten aufzufinden. Die Zahl Zwei bedeutet die zwei Testamente, die Kirche und die Synagoge.[5] Drei erinnert an die drei Engel bei Abraham, an die Zeit *ante legem, sub lege, sub gratia,* an die drei Jünglinge im feurigen Ofen.[6] Vier ist die Zahl der Evange-

---

[1] Siegfried, a. a. O. Schließlich ließen sich auch Beziehungen zwischen der pythagoreischen Zahlenmystik und der christlichen aufdecken.

[2] Migne 111. De Universo Lib. XVIII. c. 3, de numero. «*Numerorum enim ratio in multis juxta allegoriam typica significatione mysterium nobis venerandum ostendit.*»

[3] Pitra, Spicilegium Solesmense, Paris 1855, Tom. III, c. 12, de numeris.

[4] Ueber Zahlensymbolik im Mittelalter vgl. vor allem Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, Freiburg i. Br. 1902, 2. Kap.

[5] Einige der wichtigeren Beziehungen mögen hier noch ihre Stelle finden, im übrigen verweise ich auf das genannte Buch von Sauer.

Die Zahl Zwei erinnert an die zwei Seraphim, boni et mali, anima et corpus, Christus und Ecclesia, Vita activa u. contemplativa, praelati et subditi, königliche und priesterliche Gewalt, Juden und Heiden.

[6] Drei ist die heilige Zahl der Trinität. Ferner findet sich die Dreizahl bei den theolog. Tugenden (fides, spes, charitas), den Erdteilen, Magiern, Sprachen

listen und Propheten.[1] Fünf symbolisiert die fünf Bücher Mosis.[2] Die Bedeutung der Zahl Sechs wird durch das Schöpfungswerk gekennzeichnet.[3] Am siebenten Tage ruhte Gott von seinem Schaffen aus. Der Leuchter im Tempel zu Jerusalem hatte sieben Arme (die von Thomas von Aquino mit den sieben Planeten in Verbindung gebracht wurden, Summa Theol. Quaest 102. Art. 4). Auch sonst ist diese Zahl ausgezeichnet durch die verschiedenartigsten Beziehungen.[4] Zehn ist die Zahl des Dekaloges.[5] Die Zahl Zwölf symbolisiert die Apostel, Patriarchen und Propheten, die auch in der bildenden Kunst oft einander gegenübergestellt wurden.[6]

Wurden durch die Zahlensymbolik in Wahrheit eigentlich nur äußerliche Beziehungen geschaffen, so trug sie doch an ihrem Teil auch dazu bei, die Gläubigen an eine fest bestimmte Auswahl von Personen oder Vorstellungen zu gewöhnen, die teilweise wenigstens auf den Parallelismus zwischen den beiden Testamenten hindeuteten. Nur darf man sich nicht jede Zahl immer und überall in ihren wunderbaren Eigenschaften wirksam vorstellen. Man würde sonst bei Betrachtung der Architektur und speziell der Gotik, wo die Zahlen eine

---

des Gesetzes (Hebräisch, Griechisch, Lateinisch), Arten der Vergehen (cogitationis, loquutionis, operationis). Drei Tage sind es vom Tode bis zur Auferstehung Christi gewesen.

[1] Die Zahl Vier bietet besonders zahlreiche Uebereinstimmungen: Paradiesflüsse, Himmelsrichtungen, Elemente, Jahreszeiten, Kardinaltugenden (prudentia, iustitia, fortitudo, temperantia), Kirchenväter, Lebensstufen (initium, augmentum, status, declinatio), Tageszeiten, Rangstufen der Heiligen (apostoli, martyres, confessores, virgines).

[2] Fünf Wunden trug der Heiland am Kreuz, fünf sind die Sinne des Menschen, die klugen Jungfrauen, Lebensalter und Weltalter.

[3] Ueber die Zahl Sechs vgl. Augustin, De civitate Dei XI, c. 30. Sechs Weltalter und Lebensalter werden in der Regel unterschieden, ferner sechs Werke der Barmherzigkeit, sechs Arten in der unbelebten und belebten Natur (non viventia ut lapides, viventia ut arbores, sensibilia ut pecudes, rationabilia ut homines, immortalia ut angeli, Deus. vgl. Isidor v. Sevilla, Lib. Num.).

[4] Sieben Gemeinden symbolisiert durch sieben Leuchter in der Apokalypse. Sieben sind die Gaben des hl. Geistes, die Gemeinden, denen Paulus schrieb, die freien Künste, Tugenden (drei theologische und vier weltliche), Sakramente, Hauptsünden, Tage der Woche, Seligkeiten, Horen.

Acht Hauptsünden unterscheidet Isidor v. Sevilla (Lib. Num.): invidia, iracundia, tristitia, avaritia, ingluvies, luxuria, inanis gloria, superbia.

Neun ist die Zahl der Engelordnungen und Höllenstrafen. In der neunten Stunde starb Christus.

[5] Zehn Jungfrauen, ägyptische Plagen.

Elf ist die unvollständige Zahl der Apostel.

[6] Bei der Zahl Zwölf boten sich zahlreiche Analogien dar: Stämme Israels, Artikel des apostolischen Symbolums (die auf die einzelnen Apostel verteilt wurden), Auserwählte und Throne im himmlischen Jerusalem, Monate und Tagesstunden.

so wichtige Rolle spielen, zu einer mystischen Träumerei verleitet werden, von der selbst das an symbolische Anschauungsweise so gewöhnte Mittelalter weit entfernt war.

* * *

Die einzelnen Andeutungen über den Sinn der biblischen Bücher und die typologischen Beziehungen zwischen beiden Testamenten, wie wir sie in verschiedenen Aussprüchen im Neuen Testamente und in den theologischen Schriften, in den Totenliturgien und der Zahlensymbolik fanden, wurden durch eine systematische Erklärung der Bibel ergänzt und abgeschlossen.

Als charakteristische Beispiele für die Interpretationsweise wählen wir die Homilien Gregors d. Gr. und die Allegorien Isidors v. Sevilla. Lassen wir zuerst Gregor sprechen. In seinen Homilien (Migne 76) vergleicht er Aaron mit Christus, Abel symbolisiert die Passion, die Arche Noahs bedeutet die Kirche, David ist ein Typus Christi, Goliath ein Typus der Ungläubigen. In der Himmelfahrt des Elias wird diejenige Christi vorgebildet, Esau bedeutet das jüdische Volk und Jakob die Heiden, Simson mit den Türen von Gaza den auferstehenden und zum Himmel auffahrenden Christus. Jakob stellt ein Bild Christi und Laban des Teufels dar. Des Lazarus Erweckung erinnert an die Erweckung unserer Seele. Magdalena und Rahel repräsentieren die vita contemplativa. Unter dem Bilde des Schiffes wird die Kirche verstanden.

Bei Isidor von Sevilla finden wir dann die Typologie voll ausgebildet, seine Schriften genossen dauerndes Ansehen auch im späteren Mittelalter. In den «Allegoriae quaedam scripturae sacrae» (Migne 83) führt er in chronologischer Reihenfolge die Hauptpersonen des Neuen und Alten Testaments an, und ihre typologische Bedeutung. Auch hier genügt es, auf die Personen hinzuweisen, die von der Kunst besonders berücksichtigt wurden. Diejenigen Männer, die ein Vorbild Christi darstellen, sind: Adam, Abel, Noah, Melchisedek, Jakob, Joseph, Job, Moses, Aaron, Samson, David, Salomon, Jeremias, Ezechiel, Jonas. Die Analogien sind meist äußerlicher Art, nur selten werden tiefere Zusammenhänge offenbart. Um sich einen Begriff von der Methode zu machen, die bei der Interpretation angewandt wurde, mögen einige der Erklärungen hier folgen: «*Adam figuram Christi gestavit; nam sicut ille sexta die formatus ad imaginem Dei, ita sexti mundi aetate Filius Dei carnis formam induit, hoc est formam servi accepit, ut reformaret*

hominem ad similitudinem Dei. Noe qui interpretatur requies, similitudinem praefert Domini, in cuius ecclesia requiescunt quicumque ab huius saeculi excidio liberantur, sicut in arca. Melchisedech regnum Christi . . . et sacerdotium figuravit. Job in factis dictisque suis personam exprimit Redemptoris. Moyses typum Christi gestavit, qui populum Dei a iugo diabolicae servitutis eripuit et ipsum diabolum in aeterna poena damnavit. Aaron . . . significat Christum, qui sacrificio sanguinis sui peccata diluit mundi. Samson Salvatoris nostri mortem et victoriam figuravit sive quia se faucibus diaboli gentes quasi favum ab ore reperti leonis abstraxit sive quia post mortem plures lucratus, plurimosque moriens quam vivens exstinxit. Salomon Christi praenuntiat figuram qui aedificavit domum Deo in coelesti Jerusalem, non de lignis et lapidibus, sed de sanctis omnibus. Jeremias autem in verbis et passionibus suis mortem et passionem figuravit Domini Salvatoris. Ezechiel imaginem Christi gestavit, qui positus in terrena peregrinatione populum salutaribus praeceptis instigat. Jonas Christi mortem figuravit, qui tribus diebus ac noctibus in corde terrae quasi in ventere ceti quievit.»

Abraham ist das typologische Vorbild Gott Vaters. Die Christen werden durch Isaak, die Juden durch Kain, Ham, Ismael, Esau, die Heiden durch Japhet und die drei Magier verbildlicht. Das alttestamentliche Vorbild für die Heiligen bieten die drei Jünglinge im Feuerofen, für die Gottlosen: Enoch, für die Propheten und Apostel: Sem, für die Evangelisten (und Apostel): Isaias, für die Kirche: Eva, die Königin von Saba und Susanna, für Maria: die Kirche. Lazarus bedeutet die Welt. Wir lassen wieder einige Erklärungen Isidors folgen: *«Eva designat Ecclesiam factam per mysterium lavacri, quae de latere in cruce morientis Christi fluxit, sicut Eva de costa hominis dormientis. Enoch filius Cain in cuius nomine pater condidit civitatem significat impios in hac tantum vita esse fundatos. Susanna figuram Ecclesiae habet, quam testes falsi Judaei, quasi adulteram legis, accusant. Maria autem Ecclesiam significat, quae cum sit desponsata Christo, virgo nos de Spiritu sancto concepit, virgo etiam parit. Lazarus, quem Dominus quatriduanum fetentem de monumento suscitavit significat mundum quem gravissima peccati consuetudo corruperat, qui tamen quarta die mortis resuscitatur. Prima enim dies est mortis, tracta ex Adam propago mortis; altera dies mortis est transgressio legis naturalis; tertius est dies mortis praevaricatio datae legis; quartus dies mortis est contemptus evangelicae praedicationis, in qno die*

Dominus, suum opus respiciens, misericorditer resuscitare dignatus est.»

Raban zitierte in seinem Buche De Universo (Lib. IV. Migne 111) wörtlich einige Stellen aus den Allegoriae des Isidor.

* * *

In der bildenden Kunst hat man die Gegenüberstellung und Vergleichung einzelner biblischer Personen nicht in der konsequenten Weise durchgeführt, wie sie uns die erwähnten Beispiele aus der kirchlichen Literatur anzeigen, vielmehr hielt man fast durchgehend an der historischen Reihenfolge fest. Man wählte also nicht etwa, wie später in den Handschriften der Biblia pauperum, einzelne Szenen des Alten Testaments aus, um sie mit den entsprechenden aus dem Neuen Testament zusammenzustellen, sondern die geschichtlichen Zusammenhänge blieben gewahrt. Die Bilderzyklen bildeten in sich geschlossene Gruppen, die in ihrer Gesamtheit einander gegenübergestellt wurden. Nicht kirchlich-dogmatische, sondern künstlerisch-historische Prinzipien scheinen hierbei vorzuherrschen, doch war man an eine typologische Auffassung der Bibel zu sehr gewöhnt, an die auch Liturgie und Predigt immer wieder erinnerten, als daß man sie hätte vergessen können, wenn auch die Typik in der Darstellung nicht zum Ausdruck kam.

Die Zusammengehörigkeit der beiden Testamente und die Unterordnung des Alten unter das Neue kamen oft schon äußerlich zur Geltung. Die Zeit unter dem Gesetz war die Zeit der Finsternis, und die Zeit der Gnade die des Lichts, darum wurden die Bilder des Alten Testaments gern auf die nördliche Kirchenwand (gegen Mitternacht), die des Neuen auf die südliche (gegen Mittag), angebracht.[1]

Ambrosius vergleicht an einer Stelle seines Hexaëmeron die Synagoge mit dem Winter und Christus mit dem Frühling: «*Synagoga itaque in diebus brevibus et malignis, cuius typum plerumque Jacob in persona sua exprimit vel populi eius, umbram habebat plurimam, quae solem iustitiae non videbat, et videbat illum non ex alto super caput suum, sed ex meridiano illuminantem, quando illi hiems erat. Ecclesiae autem dicitur: Hiems abiit, disscessit sibi, flores visi sunt in terra, tempus messis advenit. Ante adventum Christi hiems erat, post adventum Christi flores sunt veris et messis aestatis.*»

[1] U. a. in Assisi (Oberkirche von S. Francesco), S. Gimignano (Collegiata). Für Frankreich (Chartres, Paris, Reims) gilt dasselbe, vergl. Mâle, L'art religieux du XIII. siècle en France, Paris 1902, S. 18. Anm. 3. Dasselbe in deutscher Uebersetzung von Zuckermandel, Straßburg 1907, erschienen.

Giotto malte auf der rechten (südlichen) Wand der Capp. dell' Arena die Figuren der Tugenden, auf der linken (nördlichen) die Laster und kleinen Bilder aus dem Alten Testament. Die Verteilung der Gemälde ist offenbar mit voller Absicht gerade so gewählt. Bei anderer Disposition (z. B. bei den Kuppelmosaiken und Malereien der Baptisterien von Florenz, Parma und Padua) wurden die Bilder des Alten Testaments in der oberen Kuppelwölbung, diejenigen des Neuen an den dem Beschauer näherliegenden Teil der Wölbung oder den Seitenwänden angebracht. [1]

In den sizilianischen Kirchen (Palermo, Capp. Palatina und Dom von Monreale) nimmt das Alte Testament das Langschiff ein, während die (auch architektonisch bedeutendere) Chorpartie den hl. Personen und Geschichten des neuen Bundes vorbehalten bleibt.[2] In San Marco zu Venedig ist dem Alten Testament die Vorhalle eingeräumt, die neutestamentlichen Bilder verteilen sich auf die Kuppel, Gewölbe und Wände der inneren Kirche.

Selten begleiten die Bilder in ununterbrochener Reihenfolge den Bibeltext. Es handelt sich ja auch bei der Ausschmückung eines Kirchengebäudes nicht um eine möglichst vollständige Illustrierung der Bibel, vielmehr sollte die Erinnerung nur an bestimmte Personen und Vorgänge wachgerufen werden. Einer der umfangreichsten alttestamentlichen Zyklen, die Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom,[3] bietet darum inhaltlich ein geringeres Interesse als mancher spätere und künstlerisch minder bedeutende, weil die Bilder mit ermüdender Ausführlichkeit dem Bibeltexte folgen und Wichtiges und Unwichtiges in gleicher Weise wiedergeben. Dasselbe gilt von den Mosaiken im Narthex von S. Marco. Nur dadurch, daß die Künstler oder ihre Auftraggeber in der Auswahl der Bilder streng und nicht willkürlich verfuhren, blieb ihren Werken eine eindrucksvolle Wirkung gesichert. Im Vergleich zu der Fülle des im Alten Testament Gebotenen ist der Bilderkreis weder allzu groß, noch abwechselungsreich, die meisten Sujets wurden der Genesis entnommen, wenige nur dem Liber Exodus und Numeri, wenige den übrigen Büchern.

---

[1] Bekanntlich sind auch in der sixtinischen Kapelle die Szenen der Genesis an die Decke, die übrigen Szenen des Alten Testaments an die linke (nördliche) und die des Neuen Testaments an die rechte (südliche) Wand gemalt.

[2] Eine weitere Unterscheidung besteht darin, daß man die alttestamentlichen Begebenheiten mit lateinischen Inschriften versah, die neutestamentlichen mit griechischen, der vornehmeren, weil fremden und weniger verständlichen Kirchensprache.

[3] J. P. Richter and. A. Cameron Taylor, The golden Age of classic Christian Art, London 1904.

Man kann mehrere Gruppen von Bildern unterscheiden, die zum festen Bestande der kirchlichen Kunst gehören und sich an die Personen der Stammeltern, Noahs, der drei Erzväter und des ägyptischen Joseph, endlich des Moses knüpfen. Die Bilderzyklen beginnen entweder mit einer Darstellung der Weltschöpfung (des Sechstagewerkes) oder mit einer Schilderung der Erschaffung, des Sündenfalles und der Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese. Daran schließen sich die unmittelbar folgenden Begebenheiten, das Opfer Kains und Abels und der Brudermord (Gen. I—IV). Im Mittelpunkt der zweiten Gruppe steht Noah. Folgende Taten seines Lebens wurden gewöhnlich verbildlicht: Gottes Gebot an Noah und der Bau der Arche (Gen. VI), die Sintflut und Noahs Dankopfer (Gen. VII—VIII), Noahs Weinbau, Trunkenheit und Verfluchung Hams (Gen. IX). Aus der Geschichte Abrahams wurden folgende wichtige Momente für die künstlerische Wiedergabe ausgewählt: Seine Begegnung mit Melchisedek (Gen. XIV), der Besuch der drei Engel bei Abraham (Gen. XVIII), die Opferung Isaaks und der Segen Gottes (Gen. XXII). Das Leben Isaaks bot nur in dem Betrug Jakobs und der Rebekka (Gen. XXVII) einen interessanteren Vorwurf, dagegen wurden die Schicksale Jakobs und seiner zwölf Söhne ausführlicher geschildert. Jakobs Traum von der Himmelsleiter (Gen. XXVIII), und Jakob, der mit dem Engel ringt (Gen. XXXII) leiten den Zyklus ein. Es folgen dann die Träume Josephs, der Verkauf Josephs durch seine Brüder und die Trauer Jakobs beim Anblick des blutigen Rockes (Gen. XXXVII), Potiphars Weib sucht Joseph zu verführen (Gen. XXIX), Joseph im Gefängnis deutet dem Schenken und dem Bäcker ihre Träume (Gen. XL), ebenso dem Pharao (Gen. XLI). Die Brüder suchen Joseph in Aegypten auf (Gen. XLII, XLIII), Jakob von seinem Sohn in Aegypten aufgenommen (Gen. XLVI).

Hiermit schließt die Reihe der gebräuchlichen Genesisbilder. Es folgt die Gruppe von Bildern, die sich mit der Person des Moses und den Schicksalen des auserwählten Volkes während der ägyptischen Gefangenschaft beschäftigen. Die Hauptbilder aus diesem Kreise sind: Die Auffindung des Moses (Exod. II), die Berufung durch Gott Vater, der im brennenden Busch erscheint (Exod. III), die ägyptischen Plagen (Exod. VIII—XII), der Auszug aus Aegypten (Exod. XI), der Durchzug durch das rote Meer (Exod. XIV), die Mannalese und Speisung durch Wachteln in der Wüste (Exod. XVI), Moses schlägt Wasser aus den Felsen (Exod. XVII), erhält das Gesetz auf dem Berge Sinai (Exod. XIX), Anbetung des goldenen

Kalbes (Exod. XXXII). Die Traube des gelobten Landes (Num. XIII), die Rotte Korah (Num. XVI), Aarons blühender Stab (Num. XVII), Erhöhung der ehernen Schlange (Num. XXI).

Von den übrigen Personen des Alten Testaments sind nur einige noch in die kirchliche Kunst aufgenommen worden: Bileam, der auf der Eselin reitet (Num. XXII), Josuas wechselreiche Geschichte (Liber Josue), Gideon (Jud. VI—VIII) und Simson (Jud. XIII—XVI), endlich Hiob, Judith, die Makkabäer.

* * *

Die alttestamentlichen Geschichten erscheinen auf den Malereien der Katakomben weder in historischer Reihenfolge noch auch zu typologischen Bilderkreisen vereinigt. Es fand nur eine beschränkte Auswahl von Szenen statt. Bevorzugt wurden solche Stoffe, die an die Erlösung durch die Taufe (Noah in der Arche), an die Auferstehung (drei Männer im feurigen Ofen, Daniel in der Löwengrube, Jonas) und an die Himmelfahrt Christi (Himmelfahrt des Elias) erinnerten.

Die im späteren Mittelalter gebräuchlichen typologischen Beziehungen (z. B. zwischen Sündenfall und Versuchung Christi, Mosis Wasserwunder und Seitenwunde Christi, Moses empfängt das Gesetz und Ausgießung des hl. Geistes) dürfen bei den Katakombengemälden nicht vorausgesetzt werden, nur Abrahams Opfer wurde von den ältesten Zeiten christlicher Kunstübung an als Vorbild des Opfertodes Christi angesehen. Den erwähnten alttestamentlichen Bildern wird nirgends ein entsprechendes neutestamentliches gegenübergestellt. Die Auswahl, die man dem Neuen Testament entnahm, betraf gerade solche Bilder, die keine typologischen Vorbilder unter den gebräuchlichen Katakombenmalereien hatten. Während bei den alttestamentlichen Bildern die Hoffnung auf Erlösung und auf das Jenseits zum Ausdruck gebracht wurde, zeigen uns die neutestamentlichen Christus als den von den Heiden Angebeteten (Magieranbetung) und als den Heiland (Wunder, Heilungen), seiner Passion wird hierbei nicht gedacht.

Ebensowenig kann man bei den Sarkophagskulpturen von typologischen Zyklen sprechen, wenn auch äußerlich wenigstens durch Nebeneinanderstellung von Personen des Alten und Neuen Testaments der Parallelismus zwischen beiden Testamenten angedeutet wurde. Die Männer des alten Bundes, die auf den Sarkophagen vorkommen, enthalten zwar einen Hinweis auf Vorgänge des Neuen Testaments,

aber diese selbst werden nicht geschildert, und ebenso entbehren umgekehrt die neutestamentlichen Szenen ihrer typologischen Vorbilder. Nur ausnahmsweise ist Bild und Vorbild vertreten, z. B. Taufe Christi und Untergang Pharaos im roten Meer, Heilung des Blinden und Tobias, Auferstehung und Jonas. Meist aber fehlen engere Zusammenhänge, und auch von den drei genannten Typen und Antitypen gehören die beiden ersten dem Mittelalter an, in den ersten Jahrhunderten (für die Sarkophage kommen besonders das vierte und fünfte Jahrh. in Betracht) hat man an diese typologischen Beziehungen noch nicht gedacht. Durch eine Erweiterung des Bilderkreises[1] aber haben die Sarkophagkünstler den großen zyklischen Kompositionen des Mittelalters vorgearbeitet, und durch ihre Zusammenstellung des Alten und Neuen Testaments den Beschauer gewöhnt, auch in der Kunst einen Parallelismus durchgeführt zu sehen, auf den mit Worten schon weit früher hingewiesen worden war.

Unter den alttestamentlichen Szenen nehmen auf den Sarkophagen neben solchen, die sich auf die Schicksale der Stammeltern, Noahs, Abrahams und Mosis beziehen, und die auch auf den mittelalterlichen Zyklen zu den feststehenden gehören, noch andere einen breiten Raum ein, die nur ihrer symbolischen Nebenbedeutung wegen dargestellt wurden, später aber fast ganz verschwinden. Hierzu zählen die drei Männer im feurigen Ofen, Daniel in der Löwengrube, Jonas. Bei den neutestamentlichen Bildern bildet sich allmählich die Gruppierung aus, die für das Mittelalter typisch ist, und die wir kurz mit folgenden Schlagworten bezeichnen können: Jugend Christi (Verkündigung an Maria — zwölfjähriger Jesus im Tempel), Wunder — und Heilstätigkeit (Taufe Christi — Erweckung des Lazarus), Passion (Einzug in Jerusalem — Auferstehung), letzte Dinge (Gericht).

* * *

Eine Zusammenfassung der gesamten christlichen Heilsgeschichte, beginnend mit dem Sündenfall, und mit der Apokalypse abschließend, stellen die 49 Tetrastichen des Prudentius dar (348—410), die in epigrammatischer Form Vorgänge aus dem Alten und Neuen Testament behandeln.[2] Prudentius ordnete seinen Stoff historisch. Auf beide Testamente entfallen 24 Tetrastichen, das Neue Testament hat

---

[1] Neu sind auf den Sarkophagen die Erschaffung der Stammeltern, die Vertreibung aus dem Paradies, das Opfer Kains und Abels, der Durchzug durch das rote Meer, Josua.

[2] Jul. v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte, S. 3 f.

als 25. ein auf die Apokalypse bezügliches erhalten. Die Auswahl der Szenen ist aber eine derartige, daß man doch sehr daran zweifeln möchte, ob die Verse als Programm für auszuführende Bilder gegolten haben, denn einige unter ihnen lassen sich nirgends auf Bildern nachweisen, noch sind sie überhaupt für die Darstellung geeignet, während allerdings andere dem altchristlichen Bilderkreis entnommen sind.[1]

Die Tituli des Paulinus von Nola (353—431) und andere, die dem hl. Ambrosius zugeschrieben werden,[2] zeigen gleichfalls eine gewisse Wahllosigkeit. Die Zyklen entbehren der klaren Uebersichtlichkeit und der Beschränkung auf die wesentlichsten Momente, Beziehungen zwischen einzelnen Szenen sind nirgends angedeutet, sie fehlen allerdings, wie wir sehen werden, auch sonst gewöhnlich.

Die gleichzeitigen Kunstdenkmäler, die das Alte Testament zum Gegenstand haben, lehren uns dasselbe. Auf der Lipsanothek von Brescia (IV. Jahrh.) fehlen die wichtigsten ersten Ereignisse, die anderen, nicht chronologisch geordneten Darstellungen zeigen neben solchen, dem gesamten altchristlichen Bilderschatz geläufigen (Jonas, Susanna, Daniel in der Löwengrube, David und Goliath) auch andere, die weniger wichtige Momente aus dem Leben Jakobs und Mosis zur Anschauung bringen.

Die Holztüren von S. Sabina (5. Jahrh.) in Rom enthalten eine ausführliche Geschichte der Taten des Moses, der überhaupt der Lieblingsheld der älteren christlichen Kunst war. Der Genesiszyklus fehlt an der allerdings unvollständig erhaltenen Tür, und die Jugendgeschichte Christi ist nur durch die Magieranbetung vertreten, während die Heilstätigkeit und die Passion Christi detaillierter behandelt sind.

Mit einer Ausführlichkeit, die von vornherein den Gedanken an typologische Beziehungen ausschließt, und sich lediglich als Illustration biblischer Bücher kundgibt, schildern die Mosaiken an den Oberwänden von S. Maria Maggiore zu Rom (aus der Zeit des Papstes Liberius 352—366) die Geschichte der drei Erzväter, des Moses und Josua. Zwar finden sich auch hier einige der bedeutungsvollen Vorgänge, die auf das Neue Testament hinweisen (Abraham und Melchi-

---

[1] 1. Sündenfall, 2. Kain und Abel, 3. Noah, (Isaaks Opfer fehlt auffallenderweise), 7. Joseph von den Brüdern verkauft, 8. Berufung des Moses, 9. Durchzug durch das rote Meer, 10. Moses erhält das Gesetz, 11. Manna und Wachteln, 12. Erhöhung der ehernen Schlange, 13. Wasserwunder, 17. Simson und Löwe, 19. David und Goliath, 20. David als König.

[2] Schlosser, Quellenbuch, a. a. O., S. 13 f.

sedek, drei Engel bei Abraham, Durchzug durch das rote Meer, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen), allein sie sind nur als notwendige Bestandteile eines die Vollständigkeit anstrebenden historischen Zyklus, nicht als typologische Bilder anzusehen. Anderes Wichtige wurde auch hier ganz weggelassen: Die Geschichte der Stammeltern, des Noah, Josephs.

Auf der Kathedra des Maximian in Ravenna (5.—6. Jahrh.) ist die Geschichte Josephs mit der Jugendgeschichte und Heilstätigkeit Christi vereinigt, doch laufen die Erzählungen selbständig ohne tieferen inneren Zusammenhang nebeneinander fort.[1]

Den ersten Versuch einer typologischen Behandlung des Alten und Neuen Testaments bieten uns die Tristichen, die dem Rusticus Elpidius (1. H. des 6. Jahrh.) zugeschrieben werden.[2] Hier werden Sündenfall und Verkündigung an Joseph, Vertreibung aus dem Paradies und der gute Schächer am Kreuz, die Arche Noah und die Vision Petri, der Turmbau zu Babel und das Pfingstwunder, der Verkauf des Joseph und Judas' Verrat, das Opfer Abrahams und die Kreuztragung, die Speisung der Juden mit Wachteln und Manna und die Speisung der 4000, Moses erhält das Gesetz und die Bergpredigt einander gegenübergestellt. Einige dieser Vorgänge, der Turmbau zu Babel, der Verkauf des Joseph und das Opfer Abrahams, behielten auch in der mittelalterlichen Kunst dieselbe Vorbedeutung. Der Zyklus ist aber auch hier unvollständig, die Auswahl willkürlich.

In karolingischer Zeit geschah die Auswahl der Bilder anscheinend noch nicht mit der besonderen Bevorzugung der Genesis, der Jugend und Passion Christi, die später gebräuchlich war. Die Verse, die Ernoldus Nigellus den Wandgemälden in Ingelheim[3] widmete, obgleich nicht in oder für Italien geschrieben, können doch gleichwohl auch hier als literarische Quelle für die Beurteilung des karolingischen Bilderkreises herangezogen werden.[4] Sie beweisen ein

---

[1] Die Miniaturen in der Wiener Genesis (v. Hartel u. Wickhoff, Die Wiener Genesis, Wien 1895) schildern mit dem gleichen Interesse für alle selbst weniger wichtigen Ereignisse das Leben der drei Erzväter und des ägyptischen Joseph. Diese Weitschweifigkeit in der Erzählung hat mit der Vollständigkeit mittelalterlicher Zyklen nichts gemein. Auf der einen Seite historisch-künstlerisches Interesse am Stoff, auf der anderen theologisch-mystischer Gedankenreichtum.

[2] Schlosser, Quellenbuch, a. a. O., Seite 34 ff.; vergl. auch Ebert, Allgem. Geschichte der Literatur des Mittelalters I, 415 ff.

[3] Schlosser, a. a. O., Seite 126 ff.

[4] Ueber den Bilderkreis der karol. Malerei vergl. Leitschuh, Geschichte der karol. Malerei, Berlin 1894, S. 97 ff. u. Anton Springer, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters, Leipzig 1884.

Fortleben altchristlicher Tradition, indem sie die Taten des Moses ausführlich berichten, andererseits bieten sie eine weitere Vervollständigung gegenüber früherer Zyklen durch eingehendere Schilderung der ersten Ereignisse der Genesis.

Gleichzeitige Kunstdenkmäler sind uns in Italien kaum erhalten. Das Langhaus der alten Peterskirche in Rom[1] aus der Zeit des Papstes Formosus (891—896) war mit Bildern aus beiden Testamenten geschmückt. Die Geschichte Noahs und Abrahams war nur in einigen Hauptmomenten geschildert, ausführlicher dagegen die des Moses. Die an Wandbildern aus den verschiedensten Epochen der spätaltchristlichen und mittelalterlichen Zeit so überreiche Kirche S. Maria Antiqua am Forum[2] zeigt an der Altarwand eine lange Inschrift, Stellen aus dem Alten Testament, die sich auf das Neue beziehen (aus der Zeit des Papstes Paul I., 757—767), eine Gegenüberstellung beider Testamente in Bilderreihen ist jedoch nicht vorhanden. An der linken Seitenwand findet sich die Geschichte des ägyptischen Joseph in mehreren Bildern erzählt. Andere Männer des alten Bundes, David und Goliath, der König Hiskias, Jesaias, die Makkabäer, wechseln mit Zyklen aus der Jugend und Passion Christi und zahlreichen Heiligenbildern ab, von einem einheitlichen Programm kann keine Rede sein.

Erst aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts können wir Bilderzyklen nachweisen, die, wenn auch nicht vollständig erhalten, so doch ungefähr einen Ueberblick über die im Mittelalter gebräuchliche Szenenauswahl gestatten. Die Wandmalereien der Benediktinerkirche S. Angelo in Formis[3] (ca. 1075) sind in der Weise verteilt, daß die alttestamentlichen Bilder die Wände des nördlichen und südlichen Seitenschiffs und Teile der Westwand bedecken, während dem Neuen Testament die Obermauern des Mittelschiffs, dem jüngsten Gericht die westliche Eingangswand, und die Apsis der Maiestas vorbehalten sind. Hier sehen wir ein künstlerisches Programm zur Ausführung gebracht, daß die gesamte christliche Heilsgeschichte umfaßt. Das Alte Testament, die Zeit der Vorbereitung und Entwicklung,

---

[1] Müntz, Ricerche intorno al lavoro archeol. di Giacomo Grimaldi, Firenze 1881.

[2] Die Publikation der Wandbilder durch Wilpert in Rom steht bevor.

[3] F. X. Kraus im Jahrb. der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XIV (1893). Dobbert ebenda XV (1894) u. Rep. f. Kunstw. XXI (1898), S. 23 ff. Zimmermanns vager Andeutung, daß Auswahl und Anordnung der Bilder sich ganz innerhalb der Grenzen der italischen Ueberlieferung aus der altchristlichen Zeit hielte, kann man nicht beipflichten. Vergl. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter, Leipzig 1899, S. 55 ff.

die Zeit ante legem und sub lege, wurde an den weniger hervortretenden Stellen des Kirchengebäudes angebracht, während Jugend, Leben und Passion Christi in leicht übersichtlichen Reihen an auffallendem Platz gemalt sind, von den Figuren der Propheten begleitet, die gewissermaßen als Vermittler zwischen Altem und Neuem Testament anzusehen sind. Den zeitlichen Abschluß aller Weltereignisse bildet das Gericht des jüngsten Tages, das groß und eindringlich jedem, der die Kirche verläßt, in die Augen fällt, während die Blicke des Eintretenden, dem Altar sich nähernden, auf die gerechte und versöhnende Majestät Christi gerichtet sind.

Der Zyklus aus der Genesis ist nur lückenhaft erhalten, läßt aber soviel erkennen, daß die Geschichte der Stammeltern und ihrer Kinder, Noahs und Abrahams behandelt sind. Zum ersten Mal sehen wir hier keine willkürliche Auswahl und Bevorzugung einzelner biblischer Erzählungen, sondern einen planmäßig geordneten Zyklus zusammengestellt. Beim Neuen Testament liegt der Hauptnachdruck auf den Passionsbildern. Die Kreuzigung ist das ausgedehnteste aller historischen Bilder — im Gegensatz zu früheren Werken und ein charakteristisches Zeugnis für die mittelalterlichen Anschauungen, wie hier vorgreifender Weise gesagt werden soll.

Ein zweiter Zyklus, der allerdings gleichfalls nicht vollständig erhalten ist, läßt sich am besten hier anschließen, die Malereien der Benediktinerkirche S. Pietro di Ferentillo.[1] Die Bilder setzen mit der Erschaffung der Welt ein, behandeln dann das Leben der Stammeltern, Kains und Abels, Noahs, der drei Erzväter und Josephs auf der linken Längswand. Auf der rechten sind die Jugend Christi, seine Taufe und Wunder zu Kana, endlich seine Passion dargestellt.[2]

Für die karolingische und frühmittelalterliche Kunst in Italien bis zum ausgehenden 11. Jahrhundert ist das Material ein so lückenhaftes, daß sich schwer ein Schema für die Bilderreihen aufstellen läßt. Soviel aber kann man mit einiger Sicherheit sagen, daß in karolin-

---

[1] De Rossi, Bull. die archeol. crist. 1879 S. 155 ff., 1880 S. 56. De Rossi schreibt die Malereien dem 9. Jahrhundert, Schmarsow (Rep. f. Kunstw. XXVIII, 391 ff.) jedenfalls mit mehr Recht dem entwickelten romanischen Stil zu.

[2] Beiläufig erwähne ich den Zyklus der byzantinischen Bronzetür auf dem Monte S. Angelo vom Jahr 1076 mit folgenden Bildern: Vertreibung aus dem Paradies, Opfer Abrahams, Jakobsleiter, Jakob ringt mit dem Engel, Daniel in der Löwengrube, Heer Sanheribs geschlagen, Verheißung von Isaaks Geburt, Bußpredigt Nathans, Josua und Engel, drei Männer im feurigen Ofen. Der Zyklus zeigt keine nähere Uebereinstimmung mit gleichzeitigen oder späteren mittelalterlichen Werken Italiens. Schultz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860, I, 243 ff. Tafel 39.

gischer Zeit die Schilderung der ersten Ereignisse der Genesis eine wesentliche Bereicherung erfuhren,[1] und einige Stoffe — das Leben des ägyptischen Joseph und Mosis, die Heils- und Wundertätigkeit Christi — mit der für die spätaltchristliche Kunst typischen Ausführlichkeit geschildert wurden. Im 11. Jahrhundert beginnt dann der Bilderzyklus die Form anzunehmen, die er im wesentlichen während des ganzen Mittelalters behält, und für den folgende Punkte charakteristisch sind: Ausführliche Schilderung der Schöpfung und der Schicksale des ersten Menschenpaares, Beschränkung der übrigen alttestamentlichen Schilderungen auf die Hauptmomente aus dem Leben der Patriarchen und des Moses, der aber keine führende Rolle mehr spielt,[2] Verminderung der Wunder- und Heilungsszenen im Leben Jesu, Hervortreten der Jugend und namentlich Passion Christi im neutestamentlichen Zyklus, Abschluß der Bilderreihen durch jüngstes Gericht[3] oder Apokalypse.[4]

Den vollständigsten typologischen Zyklus aus frühmittelalterlicher Zeit dürften wohl die Tituli Ekkehards IV. für den Dom zu Mainz, die für den Erzbischof Aribo von Mainz († 1031) gedichtet wurden, darstellen. Hier wird nicht nur der Inhalt des Pentateuch in umständlicher Weise erzählt, sondern auch Hiobs Prüfung, die Taten der Richter, Könige und Propheten, das Leben der Susanna und des Tobias, der Judith und Esther, der Makkabäer und des Täufers Johannes werden erwähnt. Die gleiche Ausführlichkeit ist auch auf das Neue Testament verwandt, von der Verkündigung an Maria bis zum jüngsten Gericht.[5]

* * *

Die alttestamentlichen Bilder auf den Mosaiken der Capp. Palatina in Palermo (Unter Roger II König von Sizilien 1143 vollendet) und

---

[1] Als neue Szene erwähnen wir vor allem: Die Weltschöpfung. Der Gegenstand fehlt in der altchristlichen Kunst, im Mittelalter wurden nicht selten die Schöpfungsakte einzeln dargestellt (am ausführlichsten auf den Mosaiken von S. Marco in Venedig) und noch Michelangelo verwandte mehrere Bilder auf sie. Ferner: Der Verweis Gott Vaters an Adam und Eva, die Namengebung der Tiere, die Arbeit Adams und Evas nach der Verstoßung, der Brudermord, Gott Vater und Kain, Lamech tötet Kain.

[2] Dagegen war das der Fall auf den untergegangenen Wandmalereien von S. Paolo f. l. m. in Rom. D'Agincourt, Storia dell' arte VI, 330, Taf. 96.

[3] Das jüngste Gericht in Verbindung mit Zyklen aus Altem und Neuem Testament in S. Angelo in Formis — Florenz, Baptisterium — Venedig, San Marco (Das jüngste Gericht nicht gleichzeitig mit den Mosaiken aus dem Alten Testament, aber wohl ursprünglich beabsichtigt) — Padua, Capp. dell' Arena — Pisa Camposanto — Orvieto, Domfassade — S. Gimignano, Dom.

[4] Anagni, Domkrypta — Pomposa, Abteikirche — Padua, Baptisterium.

[5] Schlosser, Quellenbuch, a. a. O., 158ff.

des Domes von Monreale (von Wilhelm II. 1170 gestiftet, 1182 vollendet) enthalten keine wesentliche Aenderung des Programms im Vergleich zu der vorangehenden Epoche. Bei beiden tritt das Bestreben hervor, besonders das Buch der Genesis reich zu illustrieren. In viel umfassenderem Maße ist dies auf den Mosaiken der Vorhalle von S. Marco in Venedig der Fall, in denen außerdem noch die Erzählungen des Buches Exodus mit der Geschichte des Moses bis zum Auszug aus Aegypten ausführlich geschildert sind.

Die gleichzeitige Plastik hat keine so vollständige Zyklen aufzuweisen, wie die erwähnten Mosaiken. Aus dem 11. Jahrhundert können wir nur die älteren Teile der Bronzetür von S. Zeno in Verona anführen, die jüngeren Reliefs weisen den Stil des 12. Jahrhunderts auf. Die Reihe beginnt mit der Erschaffung Evas und dem Sündenfall, dazu die Hauptszenen aus dem Leben Noahs, Abrahams und Mosis. Noch unvollständiger sind die Reliefs der Meister Nikolaus und Wiligelmus (1139) zu beiden Seiten des Hauptportales an derselben Kirche. Hier finden wir nur einige wenige Vorgänge aus dem Leben der Stammeltern der Jugend und Passion Christi gegenübergestellt. Etwas umfassender, jedoch auch nur die ersten Kapitel der Genesis bis zur Geschichte Noahs behandelnd, ist der Zyklus am Dom von Modena von Meister Wilhelm in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gefertigt.[1]

Die Bronzetüren des Domes von Monreale, von Bonannus aus Pisa 1186 gefertigt, und das Elfenbeinantependium im Dom von Salerno sind von allen plastischen Werken des 12. Jahrhunderts diejenigen, die die umfangreichsten Zyklen bei strengster Auswahl der Gegenstände zeigen. Der alttestamentliche Bilderkreis auf der Bronzetür in Monreale beginnt mit der Erschaffung Adams und Evas, deren Geschichte ausführlich bis zum Brudermord Kains erzählt wird, während die Schicksale der Patriarchen, des Moses und Aaron auf einige wenige Bilder beschränkt sind.

Die Elfenbeintafeln in Salerno müssen einer den sizilianischen Mosaiken verwandten Richtung angehören. In ebenso weitschweifiger Weise wie diese berichten sie von den ersten Taten des Schöpfers, von der Geschichte Noahs und Abrahams. Mosis Leben nimmt mehrere Tafeln ein, und die Geschichte Jesu, seine Jugend, sein Leben

[1] Reste eines Genesiszyklus in Cremona. Venturi, Storia dell' Arte italiana Mil. 1904, III, 182. Die Kapitäle im Klosterhof von Sant' Orso in Aosta (ca. 1133) bieten mancherlei Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, aber nicht in planmäßiger Gegenüberstellung, s. Venturi, Storia etc., III, 71 ff.

von der Taufe bis zu des Lazarus Erweckung, seine Passion vom Einzug in Jerusalem bis zum Pfingstfest ist eingehend geschildert. Der Salernitaner Altar ist in Bezug auf Vollständigkeit das hervorragendste Denkmal der Plastik in Italien.

Die Wandmalereien in S. Francesco zu Assisi (Oberkirche) unterscheiden sich vorteilhaft durch strengere Auswahl von den genannten großen Zyklen der sizilianischen Kirchen und von denjenigen zu S. Marco in Venedig. Schon die Verteilung der Bilder ist eine andere. Die aus dem Alten Testament nehmen die nördliche, die aus dem Neuen die südliche Längswand ein, so daß beide Reihen einander gegenüberstehen, und dadurch der Zusammenhang zwischen beiden Testamenten auch äußerlich ein engerer ist.[1] Die obere Reihe der Nordwand umfaßt die Bilder von der Schöpfung der Welt bis zu Kains Brudermord, die untere Reihe von dem Befehl Gottes an Noah bis zum Erscheinen von Josephs Brüdern in Aegypten. Hier, wie in vielen anderen Fällen, sind die allerersten Weltereignisse in der Schilderung besonders bevorzugt, sie stehen der Jugendgeschichte Christi gegenüber, die mit der Taufe endigt, während die untere Bilderreihe mit der Hochzeit zu Kana eingeleitet und mit den Frauen am Grabe abgeschlossen wird. Das Leben des Moses ist ganz übergangen, auf eine Gegenüberstellung einzelner Szenen des Alten und Neuen Testaments wird Verzicht geleistet.

Gleichfalls aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen die Mosaiken des Florentiner Baptisteriums. Die Verteilung der Bilder auf mehrere konzentrische Kreise ergab sich in einem Kuppelbau von selbst. Wie in Assisi beginnt der Zyklus mit der Weltschöpfung, übergeht aber die Geschichte Abrahams, Isaaks und Jakobs, um in einem zweiten äußeren Kreis die Geschichte des ägyptischen Joseph zu schildern. Daran schließen sich in weiteren Kreisen die Jugend und Passion Christi, die Geschichte des Täufers und das jüngste Gericht an.

Größere plastische Zyklen fehlen aus dieser Zeit, und wir müssen uns zu den Werken der gotischen Epoche wenden, um wieder typologischen Bilderreihen aus dem Alten und Neuen Testament zu begegnen. Bei Giotto treten die alttestamentlichen Bilder der Zahl nach ganz zurück, um so bemerkenswerter aber ist ihre Auswahl und

[1] Wollte man die Bibelkonkordanz zum Ausdruck bringen, so war diese unmittelbare Gegenüberstellung zweier Bilderreihen jedenfalls weit glücklicher, als die Verlegung des einen Zyklus in das Laienhaus, des anderen in das Priesterhaus wie bei den sizilianischen Kirchen, oder in Narthex und Hauptraum wie in S. Marco.

die Art, wie sie angebracht sind. An der Nordwand der Capp. dell' Arena, in den Vierpässen einer schönen gemalten Cosmaten-Ornamentik, sind neben den großen Bildern aus dem Neuen Testament die auf sie hinweisenden Bilder des Alten Testaments angebracht, und zwar neben 1. Taufe Christi: Beschneidung, wie sie Abraham anbefohlen ward (Gen. XVII, 10), 2. Hochzeit zu Kana: Mosis Wasserwunder, 3. Lazari Erweckung: Erschaffung Adams, 4. Einzug in Jerusalem: Prophetenkinder gehen Elisa entgegen (2 Reg. II, 15), 5. Vertreibung der Wechsler: Michaels Kampf gegen Satan, 6. Kreuzigung: Erhöhung der ehernen Schlange, 7. Beweinung (Grablegung): Jonas vom Fisch verschlungen, 8. Auferstehung: Löwe, der seine Jungen durch seinen Atem zum Leben erweckt, 9. Himmelfahrt Christi: Himmelfahrt des Elias, 10. Pfingsten: Moses empfängt das Gesetz.

Giotto hat also nicht wie bei den bisher angeführten Beispielen das Alte Testament als geschlossenen Zyklus dem Neuen gegenübergestellt, sondern er wählte nur solche Bilder aus, die als Typen eine Bedeutung hatten, brachte sie aber im Rahmenwerk an, um ihre untergeordnete Stellung und ihren von den Hauptbildern verschiedenen Zweck auf diese Weise zum Ausdruck zu bringen. Daß der typologische Bilderkreis selbst damals noch kein feststehender war, erkennen wir daraus, daß einzelne Szenen als Vorbilder gewählt wurden (Beschneidung für Taufe, Erschaffung Adams für Lazari Erweckung, Michaels Kampf mit Satan für Vertreibung der Wechsler), die sonst durch andere Bilder ersetzt zu werden pflegten. Ganz außerhalb der Reihe steht vollends die dem Physiologus entnommene Geschichte von dem Löwen, der die totgeborenen Jungen am dritten Tage durch seinen Atem zum Leben erweckt.

Giottos Beispiel fand keine Nachahmung. Aus dem 14. Jahrhundert sind nur einige umfangreiche Werke der Wandmalerei erhalten, die nach alter Weise Altes und Neues Testament vereinigen, die Bilderreihen sogar noch erweitern, aber wesentlich neue Gesichtspunkte bieten sie nicht. In der Abteikirche zu Pomposa[1] sind in drei Reihen Bilder aus dem Alten Testament, dem Leben Christi und der Apokalypse gemalt. Wichtige Szenen, wie die Weltschöpfung und die Erschaffung des ersten Menschenpaares, auch die Opferung Isaaks und die Erhöhung der ehernen Schlange fehlen dagegen.

Den vollständigsten typologischen Zyklus besitzen wir in den

[1] A. Brach, Giottos Schule in der Romagna, Straßburg 1902, S. 13ff.

Malereien der Collegiata in S. Gimignano. Sie wurden von sienesischen Malern ausgeführt, und zwar die Bilder aus dem Alten Testament von Bartolo di Fredi (1356), die aus dem Neuen von Barna (1380), und das jüngste Gericht, Hölle und Paradies von Taddeo di Bartolo (1393). Wir haben hier einen Zyklus vor uns, der mit der Erschaffung der Welt beginnt und mit der Schlußkatastrophe des jüngsten Gerichtes abschließt, innerhalb dieses Gesamtbildes aber entdecken wir manche Inkonsequenzen. Warum wird uns aus dem Leben Abrahams gerade das Wesentliche verschwiegen, dagegen das Leiden des Dulders Hiob ausführlich geschildert? Von Isaak und Jakob erfahren wir gar nichts, von Moses nur wenig, obschon im ganzen dreißig Felder für die alttestamentlichen Bilder zur Verfügung standen.

Weniger vollständig, aber strenger in der Auswahl ist der Freskenzyklus im Baptisterium in Padua (ca. 1380), er erstreckt sich von der Erschaffung Adams bis zur Geschichte Josephs (in der Kuppel), umfaßt die Kindheitsgeschichte Jesu, seine Passion, die Apokalypse und die Geschichte des Täufers.[1] Im Camposanto zu Pisa nimmt der Freskenzyklus, der das Alte Testament behandelt, die ganze lange Nordwand ein. Pietro di Puccio, der 1389 nach Pisa kam, begann seine Tätigkeit 1390, führte aber nur die ersten vier Bilder aus, bis dann nach langer Unterbrechung Benozzo Gozzoli 1468 den Zyklus vollendete (bis zur Geschichte der Königin von Saba). Eine Zusammenstellung mit neutestamentlichen Bildern fehlt in Pisa, nur einige Szenen aus der Passion und das berühmte jüngste Gericht schließen sich der Bilderreihe an.

Auch einige plastische Werke lassen sich anführen, vor allem die Basreliefs an der Fassade des Domes von Orvieto mit einer sehr eingehenden Schilderung des Sechstagewerkes und des Sündenfalles bis zum Brudermord Kains, ferner die Reliefs am Silberaltar in der Capp. S. Jacopo des Domes von Pistoja und jene anderen am Nordportal (1403—24) und am Hauptportal (1425—52) des Florentiner Baptisteriums, die Ghiberti als Sieger im Wettbewerb mit mehreren anderen Künstlern entwerfen durfte. Ghiberti zeigte sich in der Auswahl seiner Szenen ebenso wie in der Ausführung als ausgezeichneter Künstler. Hier laufen nicht wichtige neben unwichtigen Geschichten wahllos nebeneinander, sondern alle sind aufs sorgfältigste ausgesucht. Wir erhalten

[1] Die Wandmalereien in Mezzaratta bei Bologna sind leider zu sehr zerstört, ein Urteil über den Zyklus unmöglich, es sind Bilder aus dem Leben des ägyptischen Joseph und des Moses solchen aus der Jugendgeschichte und der Heilstätigkeit Christi gegenübergestellt.

nur die Hauptmomente erzählt, in wenig Bildern spielt sich die gesamte biblische Geschichte vor unseren Augen ab. Ein zweites Werk der Frührenaissance, das Hauptportal von S. Petronio in Bologna, das seinen plastischen Schmuck von Jacopo della Quercia erhielt (1425—38), weist an den Seiten Szenen aus der Genesis, am Architrav solche aus der Jugend Christi auf. Am Seitenportal wurde dann von Tribolo (1525) der Passion Christi die Geschichte des ägyptischen Joseph hinzugefügt.

Gerade an dem Teil des Kirchengebäudes, der in Frankreich sowohl wie in Deutschland für die Aufnahme großer typologischer Bilderzyklen mit Vorliebe verwendet wurde, am Hauptportal, gewahren wir in Italien seltener die planmäßige Durchführung eines Programms. Nur wo die Flügel der Portale selbst für die biblischen Illustrationen verwendet wurden, erkennen wir eine strengere Auswahl und das Streben nach Vollständigkeit. Ein bestimmtes Bilderschema läßt sich aber auch da nicht aufstellen.

In der Renaissance- und Barockkunst wurden bisweilen auf den prächtigen Intarsien der Chorstühle typologische Bilderreihen von größter Ausführlichkeit angebracht, so auf dem Chorgestühl in S. Domenico zu Bologna von Fra Damiano da Bergamo (1528—41) gefertigt, und — wegen der typologischen Gegenüberstellung einzelner Szenen besonders interessant, — auf dem Chorgestühl von S. Giustina zu Padua, das nach Zeichnungen von Dom. Campagnola (1560) ausgeführt wurde.

* * *

Es erübrigt uns nun noch, über einige der wichtigsten Szenen aus dem alttestamentlichen Zyklus erläuternde Bemerkungen zu geben.

Eine dem ganzen Mittelalter geläufige Vorstellung war die von Christus als dem Weltschöpfer.[1] Der hl. Ambrosius äußert sich hierüber im Hexaëmeron:[2] «. . . . . *Sed si quaeris splendorem Dei, Filius est imago Dei invisibilis. Qualis ergo Deus est, talis imago. Invisibilis Deus, etiam imago invisibilis. Est enim splendor gloriae paternae atque eius imago substantiae* . . . . . .» Und weiter (Lib.

---

[1] Paulus, Brief an die Kolosser I, 15, 16: «*Qui (Christus) est imago Dei invisibilis, primogenitus omnis creaturae, quoniam in ipso condita sunt universa in coelis et in terra, visibilia et invisibilia, sive throni, sive dominationes, sive principatus, sive potestates: omnia per ipsum, et in ipso creata sunt*» E v. Io. X, 30: «*Ego et Pater unum sumus*» 1. Io. II, 23: «*Omnis qui negat filium, nec Patrem habet, qui confitetur Filium et Patrem habet.*»

[2] Bibl. Patr. Eccl. lat. Vol. IX, pars 2, Lib. I, c. 5.

II, c. 5 Kommentar zur Genesis I, 8): «*Facit Filius, quod vult Pater; laudat Pater quod facit Filius.*» In einem Weihnachtshymnus nennt Ambrosius Christus «*aequalis aeterno patri*»;[1] und Augustin (Sermones de scripturis. Migne 38, Sermo 52 c. 3): «*Nihil itaque Pater sine Filio, nihil Filius sine Patre facit.*» Leo d. Gr. (Sermones. Migne 54, Sermo 23): «*Deus itaque Dei Filius par atque eadem de Patre et cum Patre natura, universitatis Creator et Dominus, totus ubique praesens . . .*». Hören wir endlich noch Alcuin über Christus als dem Weltschöpfer sprechen (de Fide sanctae et inviduae Trinitatis. Migne 102, Lib. 5, c. 14): «*In principio fecit Deus coelum et terram, id est, in Christo fecit Deus, qui est Filius Dei, qui est Verbum Dei,*[2] *qui est virtus et sapientia Dei, sicut dicitur in Psalmo: Ante omnia in sapientia fecisti* (Ps. 103, 24). *Sed ipse idem Filius, ante omnia semper est, et semper Deus, et semper in Deo; idcirco* ὁμούσιον *Pater et Filius.*»[3]

Natürlich spiegelte sich diese Anschauung vom Wesen Christi auch in der Kunst wieder, und auf altchristlichen Sarkophagen sehen wir überall Gott Vater im jugendlichen Christustypus. Die mittelalterliche Kunst stellte sogar den Weltschöpfer als Christus mit dem Kreuznimbus dar, Beispiele bieten uns die Bronzetür von S. Zeno in Vernona, die Reliefs am Dom von Modena, die Mosaiken von S. Marco in Venedig, der Capp. Palatina zu Palermo, des Baptisteriums in Florenz, die Wandmalereien in Fossa (S. Maria ad criptas) usw. Auch bei Giotto erscheint Christus mit Kreuznimbus als Schöpfer Adams auf den Fresken in Padua, und ebenso läßt Giovanni da Milano Christus die Wunder der Schöpfung verrichten (Florenz, Uffizien).

Wenn Christus einerseits Gott Vater gleichgestellt wurde, so wurde ihm andererseits mit Vorliebe Adam gegenübergestellt, Adam, durch den die Sünde in die Welt hineingetragen wurde, und Christus der Ueberwinder der Sünde. An mehreren Stellen seiner Briefe weist der Apostel Paulus auf die enge Beziehung zwischen Adam und Christus

---

[1] Vergl. Ebert, Allg. Gesch. der Liter. d. M. A. I, 182. Auch in den Hymnen des Prudentius wird Christus als Schöpfer Adams gepriesen (*Prudentius, hymnus omnis horae,* derselbe in Apotheosis). Vergl. Ficker, die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen usw. in ges. Studien zur Kunstgeschichte.

[2] Ev. Io. I, 1. und 2. «*In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. Hoc erat in principio apud Deum.*»

[3] Vergl. Mâle, L'art religieux du XIII siècle en France, S. 45. Mâle zitiert eine Stelle aus Honor. Aug. (Hexaëmeron): «*In Christo omnia creata et postmodo cuncta in eo reparata.*»

hin. Die Worte des Apostels wurden zum Ausgangspunkt für alle theologischen Schriftsteller, die auf diese Beziehungen besonderen Wert legten. Im Römerbrief lesen wir (Rom. V, bes. 14, 15, 17): «*Sed regnavit mors ab Adam usque ad Moysen etiam in eos, qui non peccaverunt in similitudinem praevaricationis Adae, qui est forma futuri. Sed non sicut delictum, ita et donum; si enim unius delicto multi mortui sunt, multo magis gratia Dei et donum in gratia unius hominis Jesu Christi in plures abundavit.*

Si enim unius delicto mors regnavit per unum, multo magis abundantiam gratiae, et donationis et iustitiae accipientes, in vita regnabunt per unum Jesum Christum. Igitur sicut per unius delictum in omnes homines in condemnationem, sic et per unius iustitiam in omnes homines in iustificationem vitae.»

An die Korinther schreibt der Apostel (1. Cor. XV, 22, 45): «*Et sicut in Adam omnes moriuntur, ita et in Christo omnes vivificabuntur. Factus est primus homo Adam in animam viventem, novissimus Adam in spiritum vivificantem.*[1]»

Denselben Gedanken führt Augustin weiter aus, daß, wer in Adam stirbt, in Christus wieder aufleben wird (De Civ. Dei Lib. XIII c. 23.). Adams Sünde mußte durch den neuen Adam, durch Christus gesühnt werden (De Civ. Dei Lib. XXI, c. 15), der Menschengestalt annahm, um den Menschen erlösen zu können: «*Unicus enim natura Dei filius propter nos misericordia factus est hominis filius, ut nos, natura filii hominis, filii Dei per illum gratia fieremus,*» Und weiter: «*Sicut enim per unum hominem peccantem in hoc tam grave malum devenimus, ita per unum hominem eundemque Deum iustificantem ad illud bonum tam sublime veniemus*».[2]

Oft wird der Schlaf Adams während der Erschaffung Evas mit dem Tode Christi verglichen, und Eva, die aus der Rippe des Mannes geformt wurde, mit der Kirche, so z. B. von Augustin (De Civ.

[1] Vergl. eine Stelle aus dem leonin. Sakramentar, Duchesne, Origines du culte chrétien, 3. Edit. Paris. 1903. S. 424. «Vere dignum . . . aeterne Deus, castorum corporum benignus habitator et incorruptarum Deus amator animarum, Deus, qui humanam substantiam, in primis hominibus diabolica fraude vitiatam, ita in Verbo tuo per quod omnia facta sunt reparas ut eam non solum ad primae originis innocentiam revoces, sed etiam ad experientiam quorundam bonorum quae in novo saeculo sunt habenda perducas usw.» Die Formel war bei dem Ritus der Velatio virginum gebräuchlich.

[2] Paulin von Nola, Titulus (Schlosser Quellenbuch S. 13):

Culpa perit, sed vita redit; vetus interit Adam,
Et novus aeternis nascitur imperiis.

Julianus Pomerius, de vita contemplativa (Migne 59) c. 22. «*Quod omnia bona quae in Adam corrupti perdidimus, in Christo reperati recipimus.*»

Dei XXII, c. 17): «*Ut enim in exordio generis humani de latere viri dormientis costa detracta femina fieret, Christum et ecclesiam tali facto iam tunc prophetari oportebat. Sopor quippe ille viri mors erat Christi, cuius examinis in cruce pendentis latus lancea perforatum est atque inde sanguis et aqua defluxit; quae sacramanta esse novimus, quibus aedificatur ecclesia*».[1]

Im Mittelalter suchte man noch weitere Uebereinstimmungen zwischen der Erschaffung des ersten Menschen und der Empfängnis Mariä, zwischen der Stunde, in der Adam vom Baum der Erkenntnis aß und der Todesstunde Christi aufzufinden. Auch sollte das Kreuz an der Stelle errichtet worden sein, an der Adam begraben wurde, und das Holz des Kreuzstammes aus einem Reis bestehen, das vom Baume des Lebens gepflückt, auf das Grab Adams gepflanzt wurde. Im Hexaëmeron des Honorius August. (Migne 172, c. 6) heißt es: «*Qua die factus est homo primus, eadem die conceptus est homo secundus. Sexta enim die et homo vetus factus est in paradiso, et homo novus conceptus in utero virginis. Et qua hora terrenus homo invasit ponum, humanum genus interempturus, eadem hora toleravit crucem et mortis amaritudinem coelestis homo, universum mundum redemturus. Ergo, ut videtur, eadem die et homo obediens cum latrone in paradisum revertitur: et homo inobediens cum muliere suae damnationis exsilium intrare compellitur.*» An anderer Stelle (De Imagine mundi Lib. III. Migne 172) sagt Honorius Aug.: «*In loco Calvariae sepultus (Adam) aliquamdiu requievit*».

In dichterischer Form hat Petrus de Riga den Vergleich zwischen Adam und Christus in seiner recapitulatio utriusque Testamenti (Migne 212) durchgeführt, es heißt da:

Principio rerum post quinque dies homo primus
Conditus in sexto creditur esse die.
Exprimit hic Christum, qui sexto tempore mundum
Ingrediens fit homo nos redimendo cruce.
Fit coniux ex osse viri, dum somnus in illum
Mittitur, et Christi mors fuit ille sopor.
Ecclesiae signum fuit haec de corpore Christi
Terreni generis sumpsit origo fidem,
Per ligni vetiti gustum nos ille peremit
In cruce nos redimit ille cruore suo.

---

[1] Vergl. auch Alcuin (Interrogationes et responsiones in Genesin. Migne 100 Int. 57.): «*Cur mulier de latere viri dormientis aedificata legitur, et non de terra plasmata, sicut vir? — Resp. Certe mysterii causa significans quod Christus propter Ecclesiam in cruce dormivit, ex cuius latere fons salutis nostrae manavit.*»

Dem Gedanken, daß die Sünde durch Adam in die Welt hineingebracht wurde, die Entsühnung durch Christus geschah, und beide darum in enger Beziehung zueinander stehen, verleiht auch Dante in der Divina Commedia seinen Ausdruck:

Per non soffrire alla virtù che vuole
Freno a suo prode, quell' uom che non nacque,
Dannando sé, dannò tutta sua prole;
Onde l'umana specie inferma giacque
Giù per secoli molti in grande errore,
Fin ch'al Verbo di Dio discender piacque,
U'la natura, que dal suo Fattore,
S'era allungata, unio a sé in persona
Con l'atto sol del suo eterno amore.
(Par. VII, 25 ff.)

Daß Adam sieben Stunden im Paradies verweilte, erfahren wir aus dem Zwiegespräch zwischen ihm und Dante im 26. Gesang des Paradieses:

Nel monte, che si leva più dall' onda,
Fu'io, con vita pura, e disonesta,
Dalla prim'ora a quella che seconda,
Come il sol muta quadra, l'Ora sesta.
(Par. XXVI, 139 ff.)

Wie Christus in Adam sein Gegenbild fand, so Maria in Eva. Daß Eva zuerst der Versuchung unterlag, wurde den Frauen oft genug vorgeworfen, um ihre Minderwertigkeit den Männern gegenüber zu beweisen. Guittone d'Arezzo singt in einem langen Gedicht, das er den Frauen speziell widmete:

Donne, per donna, donna e homo fue
Isbandegiat' e diserto e messo a morte,
Ma donna poi fidele benigna e forte
Parturio noi campion ke ne salvoe. [1]

Nicht ohne Absicht gab man der Schlange einen weiblichen Kopf!

Auch in der darstellenden Kunst kam die Gegenüberstellung von Adam und Christus zum Ausdruck. Man pflegte die Stammeltern als Einzelfiguren oder Szenen aus ihrem Leben am Kirchenportal anzubringen, führte doch durch dieses der Weg für den Gläubigen zu Christus, der seiner im Innern der Kirche wartete. An den Türen der Kirche mußte die Macht der Sünde Halt machen, die durch Adam und Eva in die Welt getragen worden war und die durch sie repräsentiert wird. [2]

---

[1] Monaci, Crestomazia italiana, Città di Castello 1889, S. 189.

[2] Als Beispiele mögen genannt werden die Portale von Lodi Vecchio — Lucca, S. Michele — Traù. In Barletta, S. Andrea, bilden Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies das Gegenstück zur Madonna mit dem Kinde und dem segnenden

Das Opfer Kains und Abels und der Brudermord haben auch ihre besondere Bedeutung für die mittelalterliche Vorstellung. Der hl. Ambrosius verglich in seiner Schrift über Kain und Abel (Migne 14) Kain mit den Juden und Abel mit den Christen, Abels Tod aber galt als Vorbild für den Opfertod Christi.[1] Wie Adam und Eva also an die Sünde erinnern sollten, deren Fluch seit den ersten Tagen auf der Welt lastete, so gemahnte der Tod Abels an die Erlösung von der Sünde durch den Opfertod Christi.

Einer apokryphen Geschichte des Alten Testaments ist die Tötung Kains durch Lamech entnommen, die Walafrid Strabo in seinem Glossar zur Gen. erwähnt.[2] An der Fassade des Domes von Modena ist diese Szene dem Genesiszyklus hinzugefügt, sonst aber scheint sie in Italien nicht dargestellt worden zu sein.

Noah galt in der altchristlichen Kunst als ein Bild der Erlösung durch die Taufe und gehört dieser typologischen Bedeutung wegen zu den wichtigsten Bildern des Alten Testaments. (Er kommt zuerst auf einem Gemälde der Domitillakatakombe aus dem Ende des 1. Jahrh. vor). Ambrosius (de Noe et arca. Migne 14) sah in der Arche ein Bild des menschlichen Körpers, Augustin (De Civ. Dei XV, 26) ein Bild der christlichen Kirche: «*Procul dubio (arca) figura est peregrinantis in hoc saeculo civitatis dei, hoc est ecclesiae, quae fit salva per lignum, in quo pependit mediator Dei et hominum, homo Christus Jesus*». An diesen Vergleich knüpft Hugo von S. Victor in seiner Schrift de Arca Noe (Migne 176) an: « . . . *ipsa Ecclesia arca est, quam summus Noe, id est Dominus noster Jesus Christus, gubernator, et portus inter procellas huius vitae regens per se ducit*

Christus. Darstellungen von Adam und Eva (außerhalb der Zyklen aus der Gen.) sind häufig an Kapitälen, ferner im Klosterhof des Lateran, in demjenigen v. S. Paolo, f. l. m. und am Ciborium ebenda, auf dem Bodenmosaik in Novara und an anderen Stellen. Eine so monumentale Darstellung wie die am Bamberger Domportal hat indessen Italien nicht aufzuweisen.

[1] Vergl. Leo d. Gr. Sermo 60 (Migne 54), Gregor der Gr. Homilien (Migne 76). Ueber die Erwähnung Abels und Melchisedeks beim Meßopfer s. oben. Auf den Mosaiken von s. Vitale in Ravenna sehen wir beider Opfer auf einem Bilde vereint.

[2] Mâle, L'art religieux, S. 241 f. In der franz. Kunst des 13. Jahrhunderts ist Lamech keine seltene Erscheinung (Fassade von Auxerre und Lyon. Portal von Bourges, Fenster in Tours und der Ste. Chapelle). Isidor v. Sevilla erwähnt des Lamech in seinen Allegoriae quaedam scripturae sacrae (Migne 73): «*Lamech saeculi huius figuram tenuit, cuius peccatum Christus per sanguinis sui effusionem post 77 mundi generationes absolvit . . .*» Noch Fazio degli Uberti (im 14. Jahrh.) erinnert sich jener apokryphen Geschichte im Dittamondo, Lib. VI, c. 8.

ad se.» Innerhalb der Genesiszyklen gehört das Leben Noahs zu den am regelmäßigsten wiederkehrenden Darstellungen, Einzelbilder aus seinem Leben sind dagegen seltener. [1]

In mehrfacher Beziehung sind Abraham und Isaak vorbildlich für das Neue Testament. Der Apostel Paulus vergleicht in seinem Brief an die Galater die beiden Söhne Abrahams, Isaak und Ismael mit den beiden Testamenten: (Gal. IV, 22 ff.). «*Scriptum est enim: Quoniam Abraham duos filios habuit, unum de ancilla et unum de libera. Sed qui de ancilla, secundum carnem natus est; qui autem de libera, per repromissionen; quae sunt per allegoriam dicta. Haec enim sunt duo testamenta.*»[2] Ambrosius sah in Abraham eine Verkörperung des Geistes, in Isaak dagegen die des «Logos» (De Abraham, de Isaac et anima. Migne 14). Auch Augustin sieht in Isaak einen Repräsentanten des Herrn (De Civ. Dei XVI, 32): «*Propterea et Isaac sicut Dominus crucem suam ita sibi ligna ad victimae locum, quibus fuerat et inponendus, ipse portavit.*» In der allegorischen Dichtung des Prudentius, der Psychomachia, bedeutet Abraham, der mit seinen Knechten die feindlichen Könige von Sodom und Gomorrha besiegt, den Glauben, der die (heidnischen) Laster überwindet, eine Beziehung, die in der bildenden Kunst nicht nachweisbar ist.

Frühzeitig wurde die Begegnung Abrahams mit Melchisedek typologisch gedeutet, indem man in ihr einen Hinweis auf das Abendmahl und das Priestertum Christi erblickte, unter Zugrundelegung einiger Stellen des Hebräerbriefes.[3] Im römischen Meßkanon bittet der Priester um Entgegennahme des Abendmahlopfers und gedenkt dabei der Opfer Abrahams, Abels und Melchisedeks.[4] Deutlich tritt die

---

[1] Die Schande Noahs ist am Portal der Kathedrale in Sessa und am Dogenpalast in Venedig angebracht. Michelangelo widmete dem Leben Noahs drei Bilder in der sixtinischen Kapelle (Dankopfer, Sintflut, Schande Noahs).

[2] Vergl. Augustin, De Civ. Dei XVI, c. 31.

[3] Hebr. V, 6. «*Tu es sacerdos in aeternum, secundum ordinem Melchisedech.*» V, 10, «*appellatus a Deo pontifex iuxta ordinem Melchisedech.*» VI, 20, «*ubi praecursor pro nobis introivit Jesus, secundum ordinem Melchisedech pontifex factus in aeternum.*» Ps. CIX, 4. «*Juravit Dominus, et non poenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.*» Vergl. Augustin, De Civ Dei XX, c. 10, c. 21.

[4] Vergl. die oben erwähnte Stelle aus der Schrift Innozenz' III., de sacro altaris mysterio, und Duchesne, Origines du Culte chrétien, S. 178 und 181. Seit altchristlicher Zeit, jedenfalls seit dem 5. Jahrh., hat man in der Liturgie die Namen Abrahams und Melchisedeks mit dem Abendmahlsopfer in Verbindung gebracht. Auf frühchristlichen Denkmälern (Katakomben, Sarkophage) finden wir diesen Gegenstand nicht dargestellt, dagegen sehr häufig Isaaks Opfer, das nicht nur mit dem Opfertod Christi, sondern wohl auch mit dem eucharistischen Opfer in Verbindung gebracht wurde. S. Kraus. G. Ch. K. I, 145.

Beziehung zur Messe in den ravennatischen Mosaiken von S. Vitale (526—534) und S. Apollinare in Classe (672—677) zutage, denn hier ist die Begegnung Abrahams und Melchisedeks im Altarraum dargestellt, also an dem Platz, wo sich die hl. Feier der Messe vollzieht. Die Opferung Isaaks als Einzeldarstellung sehen wir mehrfach an Portalen (Toscanella, S. M. Maggiore-Capua, S. Marcello-Trani, Domportal).[1] In zwei Situationen finden wir den Patriarchen Abraham noch öfters an kirchlichen Gebäuden dargestellt: Die drei Engel in Mamre bewirtend und im Paradies mit den Seelen im Schoß. Die erste der beiden Szenen galt später wenigstens für ein Vorbild der Verklärung Christi, mitunter wohl auch der Verkündigung an Maria, und wurde in S. Vitale zu Ravenna neben der Opferung Isaaks der Begegnung zwischen Abraham und Melchisedek gegenübergestellt.[2] Abraham mit den Seelen im Schoß ist eine Vorstellung, die ihren Ursprung von der Parabel vom reichen Mann und armen Lazarus herleitet (Luc. XVI, 22), und in der darstellenden Kunst nur dem eigentlichen Mittelaltar angehört, wo sie u. a. auf Bildern des jüngsten Gerichtes mehrfach vorkommt (an der Fassade des Domes von Ferrara, am Portal von Borgo S. Donnino und auf einem Kapitäl in Monreale, ferner auf den Wandmalereien in Fossa und Soleto.)[3] Jakob und Esau galten wie schon erwähnt als Typen Christi und der Juden,[4] als Einzeldarstellung häufiger ist Jakob, der mit dem Engel ringt (Portal des Domes von Trani, Kapitäle im Klosterhof in Aosta und Brescia, Museo Cristiano).

Joseph, gleichfalls ein Vorbild Christi, gehört innerhalb der Genesiszyklen zu einer der wichtigsten Erscheinungen und zwar wurde er nicht in einer einzelnen Situation dargestellt, sondern sein ganzes reiches Leben mit epischer Breite geschildert.[5]

---

[1] In dem Ornament, das die große Kreuzigung des Niccolo di Pietro Gerini in der Sakristei von S. Croce zu Florenz umrahmt, brachte der Künstler ein kleines Bild der Opferung Isaaks an, ein Beweis, wie gewisse typologische Zusammenhänge noch bis in spätere Zeit lebendig blieben.

[2] Dieselbe Szene auf zwei Kapitälen im Dom zu Parma und Piacenza, im letzteren Falle in der gleichen Verbindung mit der Opferung Isaaks wie in Ravenna, und auf einem Relief des 11. Jahrhs. in Cremona (vergl. Venturi, Storia etc. III, 131).

[3] Gregor d. Gr.: «*Sinus Abrahae est locus infernus, in quo animae Patrum quiescebant ante Christi resurrectionem.*» Thomas v. Aquino. Summa Pars III, Quaest. 57, Art. 3.

[4] Augustin, Sermones de Scripturis (Migne 38), Sermo 4 und 5. Derselbe De Civ. Dei XVI, Cap. 37.

[5] In Italien findet sich auf einigen zeitlich und örtlich weit auseinanderliegenden Denkmälern die Geschichte Josephs auch außerhalb der Genesiszyklen sehr ausführlich erzählt, auf der Kathedra des Maximian in Ravenna, den Wandmalereien

Der Moseszyklus, der den altchristlichen Künstlern so reichen Stoff bot (auf Katakombenmalereien: das Wasserwunder, Moses löst die Sandalen und Erscheinung Gott Vaters, Gesetzgebung auf dem Berge Sinai. Auf Sarkophagen außerdem noch: Durchzug durch das rote Meer), wird in späterer Zeit seltener für die Darstellung verwendet. Mosis Stab, der sich in eine Schlange verwandelt (Exod. IV, 3), sehen wir, wenn die Deutung richtig ist, auf dem Taufbecken von San Frediano in Lucca (12. Jahrh.).[1] Die Erhöhung der ehernen Schlange, in der mittelalterlichen Typik ein Hinweis auf die Kreuzigung Christi, malte Giotto im Ornament neben der Kreuzigung auf den Fresken der Capp. dell' Arena.

Simson, der mit dem Löwen ringt, ist eine häufige Erscheinung an mittelalterlichen Portalen. Gregor d. Gr. vergleicht ihn mit Christus, weil er sterbend unzählige Feinde besiegt habe, nach Isidor v. Sevilla symbolisiert er den Tod und Sieg Christi.

Die Erzählung von den drei Männern im feurigen Ofen, als Vorbild der Auferstehung in der altchristlichen Kunst verwendet, verliert sich aus dem Kreis der alttestamentlichen Bilder im Mittelalter.[2] Dagegen bildet Hiob, der die Hoffnung auf Erlösung symbolisiert,[3] und auch als Typus des Erlösers aufgefaßt wurde, (vergl. Gregors d. Gr. Kommentar zum Buche Hiob) den Gegenstand eines ausgedehnten Freskenzyklus im Camposanto zu Pisa, den Francesco da Volterra in den Jahren 1370—72 malte.

Die Könige David und Salomo stellen gleichfalls beide einen Typus Christi dar. Vereinigt sehen wir sie am ehemaligen Portal von S. Giustina in Padua, auf einem romanischen Kapitäl im Museum zu Parma, am Campanile zu Florenz, auf den Mosaiken des Domes von Cefalù und den Malereien Taddeo Gaddis in der Baroncellikapelle von S. Croce zu Florenz.

---

von S. Maria Antiqua in Rom, einem Relief der Capp. S. Restituta im Dom von Neapel und in der Vorhalle von S. Marco in Venedig, wo drei Kuppeln und zwei Lünetten mit Mosaiken aus dem Leben unseres Helden angefüllt sind. Vergl. auch die Beschreibung im Handbuch der Malerei von Berge Athos (Schäfer, Trier 1855, S. 115 ff.).

[1] Schmarsow, S. Martin von Lucca S. 32 f. Augustin, Sermones de scripturis (Migne 38, Sermo 6): «*Virga regnum significat, serpens mortalitatem. A serpente enim homini mors propinata est. Ipsam mortem Dominus dignatus est assumere.* Die Vorstellung von dem gehörnten Moses beruht auf der Vulgataübersetzung von Exod. XXXIV, 29: «*Cumque descenderet Moyses de monte Sinai, tenebat duas tabulas testimonii, et ignorabat quod cornuta esset facies sua ex consortio sermonis Domini.*

[2] Eine vereinzelte Darstellung auf einem Kapitäl in Aosta.

[3] Seit dem 3. Jahrh. auf Wandmalereien, vergl. Kraus, G. Chr. K. I, 139.

Zwei Szenen pflegten aus dem Leben des Psalmisten dargestellt zu werden: David im Kampfe mit Goliath (Kapitäl in Piacenza, Anf. 12. Jahr. Bodenmosaik von S. Michele in Pavia) und der König als Sänger mit der Harfe in Händen (Relief im Camposanto zu Pisa, Bodenmosaik in Vercelli, Lünette im Baptisterium zu Parma).[1]

Salomos Tempelbau galt als Vorbild für die von Christus errichtete Kirche: *Facta est quidem nonnula imago rei futurae etiam in Salomone, in eo quod templum aedificavit et pacem habuit secundum nomen suum (Salomon quippe pacificus est Latine) et in exordio regni sui mirabiliter laudabilis fuit; sed eadem sua persona per umbram futuri praenuntiabat etiam ipse Christum Dominum, non exhibebat* (Aug. De Civ. Dei XVII, c. 8).[2]

Dem König Salomo stellte Benedetto Antelami am Baptisterium zu Parma die Königin von Saba gegenüber. Auf einem Relief der Kanzel im Dome von Bitonto (1229) ist die Begegnung der Königin von Saba mit Salomo zu sehen, die auch auf Hochzeitstruhen der Renaissance einen beliebten Gegenstand bildet. Das Urteil Salomos, ein Vorbild für alle, in deren Händen die Rechtsprechung liegt, prangt am Eckpfeiler des Palazzo Ducale in Venedig (von zwei Florentiner Bildhauern nach 1424 ausgeführt).[3]

---

[1] Die in Elfenbein geschnitzten Deckel der Psalterien karolingisch-ottonischer Zeit weisen bisweilen Bilder aus dem Leben Davids auf, z. B. ein Elfenbeinrelief im Louvre, David die Psalmen diktierend als Gegenstück zum Urteil Salomonis (Molinier, Ivoires S. 133, Taf. 13), ein anderes ebenda (Venturi II, Fig. 156) und im Bargello (Venturi II, Fig. 165). Im Museo Kircher in Rom befindet sich ein byzantinischer Elfenbeinkasten des 9. Jahrhunderts mit verschiedenen Darstellungen aus der Geschichte Davids (Venturi II, Fig. 427—431).

[2] S. Beda, De templo Salomonis (Migne 91). Honoris Aug. Gemma animae Lib. I, cap. 123 ff. (Migne 172): «*Tabernaculum* (II. Moses, c. 25, 26), *quod populus in itinere habuit, formam mundi tenuit, et typum ecclesiae gessit. Templum autem* (I. Kön. 6), *quod populus in patria cum pace possidebat, praefert templum gloriae de vivis lapidibus in coelesti Hierusalem constructum quo Ecclesia perenni pace exsultat.* «Sicardus, Mitrale Lib. I, c. 1 (Migne 213): «*Templum enim quod Salomon aedificavit, et populus in patria et pace possedit, gloriae templum significat quod a vero Salomone pacifico de vivis lapidibus constructum est in coelesti Hierusalem, id est in visione pacis, ubi Ecclesia perenni pace resultat.*» Thomas v. Aquino, Summa Theol. II, 1 Qu. 102 Art. 4.

[3] Dante widmet dem weisen König die schönen Verse (Par. X, 109 ff.):

La quinta luce, ch'è tra noi più bella,
Spira di tale amor, che tutto il mondo
Laggiù ne gola di saper novella:
Entro v'è l'alta mente u'si profondo
Saper fu messo, che, se il vero è vero,
A veder tanto non surse il secondo.

David und Salomo sind unter den Vorfahren Christi die bedeutendsten und wurden am häufigsten dargestellt. Aber auch die lange Reihe der Voreltern, wie sie der Evangelist Matthäus aufzählt (I, 1—17, die Reihe beginnt mit Abraham, der Evangelist Lukas führt sie bis auf Adam zurück III, 23—38), fand ihre Stelle am Kirchengebäude, meist an den Portalen.[1] Während gewöhnlich die Vorfahren Christi in den Ranken angebracht sind, die aus der Seite des schlafenden Jesse emporsteigen,[2] sind sie auf der Sängertribüne der Kirche zu Vezzolano in Piemont in langer Reihe nebeneinander hingesetzt, ein jeder trägt ein Spruchband mit seinem Namen in Händen (aus dem 12. Jahrh.).[3]

* * *

Eine bedeutungsvolle Stellung nehmen die Propheten in der kirchlichen Kunst ein. Ihre Weissagungen erfüllen die Wände der Kirchen und die Bilder auf den Altären. Wie der Chor in der Tragödie begleiten sie mit ihren Worten das religiöse Drama, das sich in der Kirche vor unseren Augen abspielt. Ihre Rolle ist im Mittelalter

---

[1] Lucca, S. Martino - Parma, Baptisterium, als Pendant Jakob und seine zwölf Söhne - Genua, Dom, als Pendant Jugendgeschichte Christi - Orvieto, Dom, zusammen mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament - Verona, S. Zeno, Bronzeportal. An diese Stelle verweist auch die nordische Gotik zumeist die Vorfahren Christi, Beisp.: Die Portale der Kathedralen von Paris, Reims, Amiens, Poitiers, Chartres, Le Mans, Bourges, Freiburg i. B.

[2] Außer den genannten Beispielen auch auf der Kanzel von Arcetri bei Florenz zusammen mit Darstellungen aus dem Leben Christi. Die Reihe der Vorfahren wird entweder durch Christus oder durch die Madonna mit dem Kind auf dem Schoß abgeschlossen. Von Darstellungen der Wurzel Jesse auf Wandmalereien des 14. Jahrhs. erwähnen wir die Malereien des Antonio Vite im Kapitelhaus von S. Francesco zu Pistoja — Padua, Santo, Capp. Beato Luca Belludi, 1382 von Giusto Padovano ausgemalt — Orvieto, San Giovenale, Kreuzigung, bei der das Kreuz als Stammbaum mit den Brustbildern der Vorfahren Christi gebildet ist. Aus späterer Zeit mögen die Mosaiken von S. Marco erwähnt werden (vom Jahr 1542, im linken Querschiff), die letzte monumentale Darstellung der Wurzel Jesse. Michelangelo malte die Vorfahren in die Schildbögen und Stichkappen der sixtinischen Kapelle, von der unkünstlerischen Idee eines Stammbaumes sah er ganz ab.

In der nordischen Kunst ist die Wurzel Jesse häufig auf Fenstermalereien angebracht (Chartres - Angers - S. Denis - Köln, St. Kunibert - Nürnberg, Lorenzkirche - Straßburg), ferner auf dem Deckengemälde der Michaelskirche in Hildesheim. Abweichend von den Darstellungen der abendländischen Kunst ist die Beschreibung der Wurzel Jesse im Malerbuch vom Berge Athos (Schäfer a. a. O., S. 169). Beispiele erhalten in Lawra und Dochiariu (vergl. Brockhaus, die Kunst in den Athosklöstern). Nicht erhalten ist die Wurzel Jesse in der Geburtskirche zu Bethlehem. (S. de Vogüé, Les églises de la Terre Sainte, Paris 1860, S. 68). Zwei gerippte Kuppelgewölbe mit den Brustbildern Christi bezw. der Madonna im Scheitel und den strahlenförmig angeordneten Vorfahren Christi (24 bez. 16 Fig.) in der Kahrije Dschami zu Konstantinopel.

eine andere und wie wir gleich sagen können viel wichtigere, als in altchristlicher Zeit. Während man früher das Hauptgewicht auf die typologische Bedeutung ihres Lebens für das Leben und Leiden Christi legte, und dementsprechend historische Szenen aus dem Leben der Propheten auswählte, in denen sich die Offenbarungen des Evangeliums widerspiegelten, betonte man später mehr ihre rein prophetische Bedeutung, wodurch Auswahl und Darstellung in gleicher Weise modifiziert wurden. In der ältesten Kunst sind es namentlich die Propheten Elias, Jonas und Daniel, deren wunderreiches Leben wegen seiner vorbildlichen Bedeutung in den Bilderkreis aufgenommen wurde. Elias' Himmelfahrt erinnerte an die Himmelfahrt des Herrn, Jonas' Errettung aus dem Leibe des Walfischs und Daniels Befreiung aus der Löwengrube an die Auferstehung.

Hier erscheinen die Propheten also nicht als Weise, deren Hauptverdienst in dem tiefen Sinn ihrer Schriften und Aussprüche beruht, sondern als tätige Männer, deren bewegtes Leben Zeugnis für die Wahrheit des christlichen Glaubens ablegt. Darum tragen sie auch nicht Schriftrollen oder Bücher in ihren Händen, wie etwa die heidnischen Philosophen, denen sie sich vergleichen lassen, und wie sie es später zu tun pflegen, Daniel und Jonas erscheinen sogar als nackte Jünglinge von klassisch schönem Körperbau, während sonst ein langes, wallendes Gewand als passendstes Kleidungsstück für die Propheten galt.

Frühzeitig erscheint derjenige Prophet auf Bildern und anderen Werken der Kunst, dessen Schriften an Prophezeiungen auf Christus am reichsten sind, nämlich Isaias. Auf einem der ältesten und schönsten Katakombengemälde der Priscillakatakombe steht der Prophet mit hinweisender Gebärde neben der Madonna, die das Kind auf ihrem Schoße hält.[1] Denselben Propheten glaubt man auf einem Gemälde des dritten Jahrhunderts in der Domitillakatakombe[2] und auf einem altchristlichen Goldglas[3] erkennen zu dürfen. Im Gegensatz zu späteren Darstellungen ist der Prophet hier noch nicht als Begleitfigur charakterisiert, sondern steht gleichwertig neben der Hauptfigur, auf die sich seine Prophezeiungen beziehen.

In den Mosaiken des Baptisteriums der Orthodoxen zu Ravenna und den Stuckreliefs ebenda (aus der Zeit des Erzbischofs Neon 449

---

[1] Oft abgebildet, am besten jetzt bei Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg 1903, Tafel 22. Das Bild gehört dem ersten bis zweiten Jahrhundert an.

[2] Garrucci, Storia dell' arte cristiana, Tafel 30.

[3] F. X. Kraus, Realenzyklopädie, Fig. 441.

bis 452) finden wir zum erstenmal eine Vereinigung der zwölf Apostel und der 16 Propheten, während die vier Evangelisten durch ihre Bücher ersetzt sind, die auf Altären aufgeschlagen liegen.[1]

Die Mosaiken von S. Vitale in Ravenna zeigen uns die Propheten Isaias und Jeremias in der Auffassung, die für die spätere Zeit üblich war.[2] Es sind würdige ältere bärtige Männergestalten mit Nimben, in lange faltenreiche Gewänder und Mäntel gehüllt, in den Händen halten sie ihr Hauptattribut, eine Schriftrolle. Die Stelle, an der sie stehen, in den Zwickeln eines Bogens, entspricht der Stelle, an der sie auch im Mittelalter angebracht zu werden pflegten und paßt vortrefflich zu der Rolle, die sie als Begleitfiguren innerhalb der gesamten Kirchenmalerei zu spielen berufen sind.

Auf den nicht erhaltenen Mosaiken von Capua[3] waren Propheten und Apostel zusammengestellt, allerdings noch nicht unter Zugrundelage der Zwölfzahl, doch wird auch sonst im Mittelalter der Parallelismus zwischen den zwölf Aposteln und zwölf Propheten nicht immer streng durchgeführt. Auf römischen Mosaiken hat sich die Sitte die Prophetenfiguren in den Zwickeln des Triumphbogens neben der Apsis anzubringen lange erhalten. Die Komposition wechselt wenig: Der Prophet steht in würdiger Haltung da, den Kopf meist leicht er-

---

[1] Garr., Taf. 407. Den jugendlichen bartlosen Gestalten, die Bücher bez. Rollen tragen, fehlen allerdings die Namen, aus ihrer Zahl darf man aber doch wohl sicher auf die vier großen und zwölf kleinen Propheten schließen.

[2] Garr., Taf. 263. Die Unterscheidung zwischen Propheten, die Schriftrollen, und Aposteln, die Bücher tragen, wird zwar nicht überall durchgeführt, aber doch meist festgehalten. Die vier großen Propheten sollen zum erstenmale in der Severuskirche zu Neapel (ca. 366—412) dargestellt gewesen sein. Vergl. Kraus, G. Ch. K. I, 150. Diese, sowie die Fassadenmosaiken des Lateran in Rom mit der gleichen Darstellung (vergl. Marucchi, Éléments d'Archéologie chrétienne III, 85) sind nicht erhalten.

Die Zusammenstellung der vier großen Propheten und Evangelisten besingt Alcuin (Dümmler, Poetae latini aevi carolini Tom. I, Berlin 1881.):

Ordine quadrato variis depicta figuris
Agmina sanctorum gaudia magna vident.
Ex quibus Isaias precelso dogmate fretus,
Jeremias pariter domini miracula psallunt,
Jezechiel sedemque dei describit et ista,
Et Danihel Christum narrat de monte recisun.
Humanum Christi describit Matheus ortum,
More at Marcus frendentis voce leonis
Mugit amore pio Lucas in carmine Christi,
Scribendo penetras caelum tu mente Johannes.

[3] Garr., Taf. 255. Die Propheten und Apostel sind folgende: Abdias, Philippus — Micha, Jakobus — Osee, Petrus — Ezechiel, Lukas — Isaias, Matthäus — Zacharias, Judas — Sophonias, Jakobus — Naum, Thomas.

hoben, gleichsam auf eine Eingebung von oben lauschend, in der Hand eine Rolle, während er mit der freien Hand auf Christus, die Madonna oder eine Szene der Bibel hinweist. Zuweilen auch hat er die Schriftrolle, auf der die Anfangsworte seiner Prophezeiung stehen, mit beiden Händen entfaltet.

In S. Maria in Domnica (a. d. Zeit Paschalis' I, 817—824) deuten zwei Propheten neben der Apsis auf die von einer Engelschar umgebene, thronende Madonna, während oben am Triumphbogen Christus in der Mandorla zwischen zwei Engeln und den zwölf Aposteln sichtbar wird (Garr. Tafel 293). An gleicher Stelle befinden sich die Propheten Isaias und Jeremias in S. Clemente (Paschalis II, 1099—1118. De Rossi, Musaici Crist., Tafel 29) und S. Maria in Trastevere (Innozenz II, 1130—43. De Rossi, Tafel 30). Die fast ganz erneuten Mosaiken von S. Paolo f. l. m. (ursprünglich von Galla Placidia in der Mitte des 5. Jahrhs. gestiftet) zeigen an dieser Stelle die Apostelfürsten Petrus und Paulus.

Auf den Wandmalereien der Kirche von S. Angelo in Formis nehmen die Propheten die Stelle der Oberwand zwischen den Bogenöffnungen ein, auf die über ihnen angebrachten Szenen des Neuen Testaments hinweisend. Ihre Zahl ist entsprechend der Ausdehnung des Bilderkreises vermehrt, aber noch sind sie nicht so zahlreich vertreten, wie in den nach byzantinischer Weise ausgestatteten Kirchen.

In den byzantinischen Kirchen kam den Propheten vor allem der Platz in der Kuppel zu.[1] Ganz streng wird indessen das Programm — wie es im Malerbuch enthalten ist — selten durchgeführt. Die Kuppel-Mosaiken in der Martorana zu Palermo zeigen in der Mitte den thronenden Christus, in einem inneren Kreis vier Erzengel, in einem äußeren acht Propheten und in den Zwickeln die vier Evangelisten. Aehnlich sind die Figuren in der Kuppel der Capp. Palatina zu Palermo angeordnet, nur daß hier das gewaltige Brustbild Christi von acht Engeln umgeben wird. Die Zahl der Propheten ist die gleiche, die vier Evangelisten werden durch die Figuren Davids und Salomos, Johannes des Täufers und Zacharias' von einander getrennt. In Monreale befinden sich die Bilder von zwölf Propheten zwischen dem Chor und der Vierung. Im Dom von Cefalù (1148 durch

---

[1] Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, S. 393. Die Gegenstände für eine Kuppelmalerei sind folgende: Christus als Pantokrator in der Mitte, um ihn herum Cherubim und andere Vertreter der Engelchöre, dann die Mutter Gottes, Johannes der Täufer und Propheten. In den Gewölbezwickeln die vier Evangelisten.

Roger vollendet), der wie derjenige von Monreale keine Kuppel besitzt, nehmen sie ebenfalls den Raum vor dem Chor ein. Dagegen lehnen sich die Wandmalereien im Baptisterium zu Concordia enger an den byzantinischen Typus an. Christus füllt die Mitte der Kuppel aus, Erzengel und Cherubim umgeben ihn, in einem tieferen Kreis sind Propheten angebracht und in den vier Ecken die Evangelisten.

Reicher als alle die vorher genannten Beispiele sind die Mosaiken von S. Marco in Venedig an Prophetendarstellungen. Die Chorkuppel mit Christus als Mittelfigur ist ihnen ganz gewidmet. Die Propheten und Könige David und Salomo gruppieren sich um Maria, die in der Stellung einer Orantin in ihrer Mitte steht. Auf den aufgerollten Schriftbändern stehen die Stellen ihrer Weissagungen, die sich auf Christus beziehen.[1] Die Tracht ist bei allen die gleiche: langes Gewand, Mantel und Sandalen,[2] nur die beiden Könige David und Salomo sind mit dem königlichen Ornat angetan, durch den sie in der Regel von den Propheten unterschieden werden. Auch die alttestamentlichen Szenen in den kleinen Flachkuppeln der Vorhalle werden teilweise von Prophetenfiguren in runden Medaillons begleitet. Die thronende Madonna in der Vorhalle über dem Eingang zum nördlichen Querschiff wird von zwei Medaillons mit den Königen David und Salomo eingerahmt. Ein Kranz von Propheten, in deren Mitte Christus steht, befindet sich unter dem Mosaikbild der Madonna in der Capp. di S. Zeno, vier Propheten (David, Salomo, Habakuk, Joel, wie bei den Kuppelmosaiken in strahlentörmiger Gruppierung mit den Füßen auf der Peripherie eines Kreises stehend) schmücken den Bogen gegenüber der Capp. dei Mascoli.[5]

Die Mosaiken des Florentiner Baptisteriums zeigen uns die Propheten wieder in der gewöhnlichen Zusammenstellung mit den Evangelisten und Aposteln. Am Bogen, der den Altarraum vom Hauptbau

---

[1] An Stelle der Evangelisten in den Zwickeln sind deren Symbole getreten, die Evangelisten selbst haben ihren Platz in den Zwickeln unter der Vierungskuppel gefunden.

[2] Der Prophet Daniel macht eine Ausnahme. Er ist mit Strumpfhosen, enganliegendem hemdartigen Gewand und halblangem, auf der Schulter zusammengehaltenen Mantel bekleidet.

[3] Unter den zahlreichen Prophezeiungen, die sich auf Christus und Maria beziehen, verdienen besonders folgende hervorgehoben zu werden, denen man auf den Spruchbändern der Propheten immer wieder begegnet: Isaias VII, 14. «*Ecce virgo concipiet, et pariet filium, et vocabitur nomen eius Emmanuel.*» Ezech. LXIV, 2. «*Porta haec clausa erit, non aperietur, et vir non transibit per eam, quoniam Dominus Deus Israel ingressus est per eam, eritque clausa.*» David, «*De fructu ventris tui ponam super sedem meam.*» Salomo, Cant VI, 9. «*Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol.*»

trennt, sind die zwölf kleinen Propheten angebracht, außerdem Johannes der Täufer, Petrus und Paulus, vier Evangelisten und zehn Apostel. Das Tonnengewölbe über dem Altar nehmen die vier großen Propheten und vier Vertreter des alten Bundes: Abraham, Isaak, Jakob und Moses ein, die mit dem Lamm Christi, der thronenden Madonna und Johannes vereinigt sind. Obgleich nun sämtliche Propheten schon im Altarraum vertreten waren, sind doch alle sechzehn und die beiden Könige David und Salomo noch einmal im Hauptraum an der Brüstung der oberen Galerie angebracht, ihnen gegenüber die Propheten, die keine Schriften hinterlassen haben (an ihrer Spitze der Prophet Elias) und Vertreter des alten Bundes (Noah, die drei Erzväter, Moses, Josua, Judas Makkabäus u. a.).

Ihre Eigenschaft als Begleitfiguren, nicht als Hauptpersonen, weist, wie wir sahen, den Propheten einen bestimmten Platz im Kirchenraum ein. Selten stehen sie allein da und nie an bevorzugter Stelle, vielmehr sind sie meist in Beziehung gesetzt zu anderen Darstellungen, auf die hinzuweisen ihre Bestimmung ist, oder sie begnügen sich, wo sie vereinzelt auftreten, mit einem bescheidenen Platz. Diejenige Stelle, die ihrer Bestimmung am besten entspricht, ist unzweifelhaft das Portal und zwar die Seiten desselben (Gewände und Bogenlaibung), während das Tympanon wie im Innern die Apsis den Hauptfiguren vorbehalten blieb. Die Auswahl wechselt, selten aber fehlen (soweit man nach den erhaltenen Namenbeischriften urteilen kann) die großen Propheten Isaias und Jeremias und der Psalmist.

Das älteste erhaltene Prophetenportal ist die Porta Maggiore des Domes von Modena, von Meister Wilhelm im Beginne des 12. Jahrhunderts ausgeführt.[1] Den Propheten sind hier am Südportal die zwölf Apostel gegenübergestellt.

Die beiden Prophetenportale des Meisters Nikolaus am Dom von Ferrara (1135) und an dem von Verona zeigen eine Uebereinstimmung in der Disponierung ihrer Figuren, die beidemal an der Türschräge der abgetreppten Portale angebracht sind. In Ferrara sind die vier großen Propheten mit der Verkündigung an Maria, die sich an der inneren Seite der Türpfosten befindet, in Verbindung gebracht, in Verona bildet die Anbetung der Könige im Tympanon die Hauptdarstellung, die Prophezeiungen auf den Schriftbändern beziehen sich auf die Erscheinungen des Herrn.

---

[1] Wie so oft sind mit den Propheten Männer des Alten Testaments verbunden, nämlich Moses, Aaron, Daniel, Zacharias, Micha, Abdias, Habakuk mit dem Engel, Ezechiel, Isaias, Jeremias, Malachias, Sophonias.

Am Hauptportal des Domes von Cremona (ca. 1107—1114) sind am Türpfosten vier lebensgroße Propheten je zwei übereinander angebracht, die vermöge ihrer für die frühe Zeit ihrer Entstehung auffallend großen Dimensionen viel imposanter wirken, als die puppenhaften Gestalten an den oben genannten Portalen. Auch in Cremona ist ein Seitenportal (das nördliche) mit Apostelfiguren verziert, die zusammen mit Christus in der Mandorla am Architrav angebracht sind. In origineller Weise ist die Zusammenstellung von Propheten und Aposteln am Hauptportal des Baptisteriums von Parma durchgeführt (beg. 1196 von Benedetto Antelami): In den Zweigen einer Ranke, die das Tympanon mit der Anbetung der Könige und der Engelserscheinung vor Joseph umrahmt, sitzen zwölf Propheten, von denen jeder ein rundes Medaillon mit dem Brustbilde eines Apostels trägt. Die Namen und Schriftrollen fehlen, der Künstler hat offenbar weniger an die auf Maria und Christus hinweisenden Prophezeiungen, als vielmehr an die dem Mittelalter geläufigen mystischen Beziehungen zwischen Propheten und Aposteln gedacht,[1] die u. a. auch für die Komposition des Domportals in Ancona maßgebend waren, wo ebenfalls Propheten und Apostel die Figur Christi begleiten, ohne voneinander unterschieden zu sein. Sie tragen alle ein Buch in der einen und einen Palmenzweig in der andern Hand.[2]

In der Gotik, die die massenhafte Verwendung von Figuren der strengen Durchführung eines einheitlichen Programms vorzog, werden Prophetenfiguren in oft verschwenderischer Weise angebracht. Gotisch in den Einzelformen, der Komposition nach aber noch romanisch ist das Portal von San Lorenzo in Vicenza (1344). In den Ranken am Türpfosten befinden sich zehn Brustbilder von Aposteln und die Evangelistensymbole, am Spitzbogen über dem Tympanon (mit der thronenden Madonna als Hauptfigur) Brustbilder von Propheten und den drei Erzvätern Abraham, Isaak und Jakob.

Im benachbarten Venedig bietet die Markuskirche ein sprechendes Beispiel für den übertriebenen Reichtum an Figuren, der für manche Kirchenbauten der spätromanischen und gotischen Zeit bezeichnend ist. Die ermüdende Wiederholung einzelner Figuren empfand man offenbar nicht als störend, besonders in Venedig nicht, wo verschwenderische Pracht und Fülle für die Kunst wie fürs Leben unerläßlich

[1] Am Fürstenportal des Bamberger Domes ist derselbe Gedanke dadurch zum Ausdruck gebracht, daß die Propheten die Apostel auf ihren Schultern tragen.

[2] In Dalmatien besitzen die Dome von Zara und Traù zwei schöne spätromanische Prophetenportale.

schienen. Die vier Nebenportale der Westseite von S. Marco sind mit Prophetenfiguren in den Zwickeln versehen, die auf Christus bez. die Madonna hinweisen. Das nördliche Seitenportal zeigt die schon mehrfach beobachtete Vereinigung von Aposteln und Evangelisten mit Propheten und Königen des alten Bundes. An der Bogenlaibung über dem Fenster der Westfassade sind den Evangelisten die Erzväter gegenübergestellt, während an der Stirnseite des Bogens alttestamentliche Figuren mit Propheten abwechseln.

Aber nicht immer reichte das Portal allein aus, um die zahlreichen Figuren daran anzubringen, sie breiten sich manchmal über die ganze Fassade aus. So tragen die Dome von Siena und Orvieto an ihren Fassaden eine Fülle von Prophetenfiguren, die sich namentlich um die große Fensterrose des Mittelschiffs gruppieren.

Portal und Fassade waren immer die bevorzugten Stellen für figürlichen Schmuck, sollten sie doch in erster Linie im Beschauer diejenige Stimmung erzeugen, die die religiöse Andacht von dem Gläubigen verlangt. Tatsächlich ist an einzelnen Bauten mit den Figuren eine Verschwendung getrieben worden, die nicht ganz gerechtfertigt erscheint. Das gilt u. a. auch vom Mailänder Dom, obschon die meisten Figuren einer späteren Zeit entstammen. Schließlich werden die Propheten fast zu einem architektonischen Zierstück, und man vergißt ganz die Schrift auf ihren Rollen und ihre Bedeutung als Verkündiger Christi oder der Madonna.

Es genügt auf einige Beispiele hingewiesen zu haben und würde nicht in den Rahmen dieser Untersuchung gehören, sämtliche Prophetenportale italienischer Kirchen aufzuzählen. Die mächtige Bewegung der Bettelorden der Franziskaner und der Dominikaner war der Ausbildung der kirchlichen Skulptur wenig günstig, die Portale ihrer Kirchen sind viel einfacher, als die der großen Kathedralen, der figürliche Schmuck wurde wesentlich eingeschränkt.

Planmäßiger als an vielen der überreichen Portale und Fassaden ist der Figurenschmuck an den Kanzeln angeordnet. Mehrere derselben in Süditalien, die uns teils vollständig, teils als Fragmente erhalten sind, zieren Prophetenfiguren, ohne daß wir auf ihnen Szenen aus dem Neuen Testament fänden.[1] Solche sind auf den Kanzeln der

---

[1] In Ravello sind Fragmente eines Ambo (Prophet und Sibylle) in die Wand eines Hauses gegenüber S. Giov. del Toro eingelassen (Venturi, Storia etc. III, Fig. 524, 525.). Sessa, Kanzel in der Kathedrale mit den gleichen Darstellungen wie vorhin (aus der Zeit des Bischofs Pandolfo 1224—1259? vergl. Venturi III, 555). Capua, Fragment einer Kanzel mit Prophetenfiguren im Dom. Die schönste Kanzel

Pisani mit Propheten und allegorischen Figuren der Tugenden zusammengestellt.

Die älteste Kanzel des Niccolo Pisano im Baptisterium zu Pisa (1260) vereinigt in den Zwickelfiguren Propheten und Evangelisten. Vierzehn Propheten füllen die Zwickel an der Kanzel im Dom von Siena aus, die Niccolo Pisano unter Beihilfe des Arnolfo, Lapo, Donato, Goro und Giov. Pisano 1266—68 ausführte. An gleicher Stelle begegnen uns Propheten, zu je zwei neben einer Sibylle, an der Kanzel von S. Andrea zu Pistoja, die Giov. Pisano zusammen mit Schülern im Jahr 1301 begann.[1] Propheten und Evangelisten sehen wir auch an der Kanzel, die Giov. Pisano 1302 für den Dom seiner Vaterstadt begann und 1311 vollendete.

Die Propheten des Giov. Pisano zeigen nichts von der erhabenen Ruhe, die den älteren Portal- und Kanzelfiguren eigen ist. Mit aufgeregten Gebärden weisen sie nach oben oder vertiefen sich in die Lektüre ihrer Schriftrollen. Von innerer Erregung tief ergriffen sprechen sie die bedeutungsvollen Worte ihrer Prophezeiungen aus. Nur Michelangelo hat seinen Propheten ein gleiches Leben einzuflößen gewußt.

An gotischen Altären (gemalt, aus Holz geschnitzt oder in Stein gemeißelt) bilden die Propheten oft die Gefolgschaft Christi oder der Madonna, doch nehmen sie hier immer eine untergeordnete Stellung ein (in kleinen Medaillons, als Zwickelfiguren oder als Bekrönung gotischer Zierglieder).

Unter den Propheten werden einige besonders bevorzugt, z. B. Elias und Enoch, denen man nicht selten an den Portalen romanischer Kirchen entgegentritt,[2] und die seit altchristlicher Zeit den Sieg über den Tod symbolisieren.[3] Beide Propheten werden aber auch mit der

---

Süditaliens diejenige im Dom von Salerno (von Romuald II, Erzb. v. Salerno 1153—81 errichtet) zeigt die Propheten in Verbindung mit den Evangelistensymbolen.

[1] Bei diesen beiden Kanzeln werden die Evangelisten durch ihre Symbole vertreten.

[2] Dom von Modena, Cremona, Borgo S. Donnino. Die Wandmalereien des 14. Jahrh. neben der Kanzel in S. Fermo Magg. zu Verona zeigen u. a. Propheten-bildern auch eine Himmelfahrt des Elias (als Gegenstück zu Moses, der mit dem Herrn redet).

[3] Seit dem 4. Jahrh. Vergl. die Commendatio animae im Gelasianum: «*Libera, Domine, animam eius, sicut liberasti Enoch et Eliam de communi morte mundi.*»

Erscheinung des Antichristen vor dem jüngsten Gericht in Verbindung gebracht.[1]

Ein anderer Prophet, dessen wunderbare Errettung, wie wir oben sahen, als Hinweis auf die Auferstehung galt, und dessen Bild zu den häufigsten der älteren Kunst zählt (seit Ende 1. Jahrh. zuerst in der Domitillakatakombe), ist der Prophet Daniel. Auch im Mittelalter dachte man an diese symbolische Bedeutung, Kapitäle, Reliefs und Portale schmückte man mit seinem Bilde (in dem für die altchristliche Kunst gültigen Typus stehend zwischen zwei Löwen, jedoch nicht in völliger Nacktheit).[2]

Der jugendliche Prophet Jonas, der aus dem Bauch des Fisches gerettet wird, wurde als Typus des Auferstandenen[3] in altchristlicher Zeit an Sarkophagen dargestellt,[4] im Mittelalter dagegen häufig in Süditalien an Kanzeln.[5]

---

[1] Mal. IV, 5. «*Ecce, ego mittam vobis Eliam prophetam, antequam veniat dies Domini magnus et horribilis*» vergl. Matth. XVII, 10—12. Augustin, De Civ. Dei XX, c. 29. Ueber die zwei Zeugen, die man als Elias und Enoch deutete, s. Apoc. XI, 3: «*Et dabo duobus testibus meis, et prophetabunt diebus mille ducentis sexaginta, amicti saccis*». In den Dichtungen, die von den letzten Dingen handeln, treten Elias (und Enoch) im Kampf gegen den Antichristen auf. Im «Muspilli» ist es nur Elias, der gegen den Antichristen, den Verbündeten des Satans, streitet (abgedr. b. K. Goedeke, Deutsche Dichtung im Mittelalter. Dresden 1871, S. 23). Tod und Wiedererweckung der beiden Propheten schildert Adso in seinem Libellus de Antichristo (Ebert, III, 479 f.). Dasselbe berichtet Brunetto Latini in seinem Tesoro, Lib. I, cap. 46.

[2] Portale von S. Fedele in Como und S. Giov. in Venere (beidemal zusammen mit dem Propheten Habakuk). Kapitäle im Dom von Borgo S. Donnino (als Pendant der Prophet Habakuk) und Modena. Reliefs: Venedig, SS. Giov. e Paolo (Fassade) — Pavia, Museum — Oristano (Sardinien), Relief des 8.—9. Jahrhunderts, vergl. L'Arte VI, 1903, S. 28. Wandmalerei in der Unterkirche von S. Clemente zu Rom. Die Tracht des Propheten ist meist die orientalische, ähnlich der der Magier.

[3] Augustin, De Civ. Dei XVIII, c. 13: «*Jonas autem propheta non tam sermone Christum, quam sua quadam passione prophetavit, profecto apertius, quam si eius mortem et resurrectionem voce clamaret. Ut quid enim exceptus est ventre beluino et die tertio redditus, nisi ut significaret Christum de profundo inferni die tertio rediturum?*»

Auf Malereien erscheint Jonas schon in der 1. Hälfte des 2. Jahrh. (Kat. in Lucina, Wilpert a. a. O., Tafel 26).

[4] Im Bargello zu Florenz eine mittelalterliche rohe Kopie eines altchristlichen Sarkophages mit drei Jonasszenen.

[5] Jonasszenen (und zwar nur die beiden Szenen mit dem Fisch, während der vom Schiff aus ins Meer geworfene und unter der Kürbislaube ruhende Prophet nicht dargestellt wurde) auf den Ambonen in S. Giov. del Toro in Ravello, Gaëta, S. Pietro di Miuturno, Positano, Moscufo (1158 von Meister Nikodemus, vergl. Venturi III, 712), Sessa (Jonas' Predigt, Jon. III, 1 ff. und vom Fisch ausgespieen). Ferner sind Jonasszenen auf dem Fußbodenmosaik in Casal Monferrato (Venturi III, 433) und am Portal von Castel S. Elia vertreten.

Der letzte in der Reihe derer, die von Christus geweissagt haben, und der mehr war, denn ein Prophet,[1] ist Johannes der Täufer oder der Vorläufer (ὁ πρόδρομος). In Italien brachte man ihm eine außergewöhnliche Verehrung entgegen, und stellte ihn nicht nur als Vorläufer Christi in die Reihe der Könige und Propheten (wie er beispielsweise an der goldenen Pforte zu Freiberg erscheint), sondern mit der für Italien charakteristischen Vorliebe für die Historie wurde sein ganzes Leben von der Erscheinung des Engels vor Zacharias bis zu seiner Enthauptung ausführlich erzählt. Als das wichtigste Ereignis hierin muß unzweifelhaft die Taufe Christi gelten.[2] So sind die ravennatischen Baptisterien der Orthodoxen (5. Jahrhundert) und Arianer (6. Jahrhundert) mit dem Bilde der Taufe in der Kuppelwölbung geschmückt. Auch im späteren Mittelalter hielt man noch an der Gewohnheit fest, die Wände und Wölbungen der Baptisterien mit Bildern aus dem Leben des Täufers zu versehen (Baptisterien von Concordia, Parma, Florenz, Padua, Venedig, Castiglione d'Olona etc.). Als ganz besonders geeignet für Darstellungen aus dem Leben des Johannes wurden die Taufbecken angesehen,[3] die wir darum auch noch bis ins Zeitalter der Renaissance mit solchen Bildern verziert sehen (Taufbecken in Pieve di Calci, Florenz, Siena, Cerreto Guidi usw.) oder die wenigstens wie häufig die Weihwasserbecken mit einer Statuette des Täufers versehen waren. An Portalen von Baptisterien (Parma, Pisa) und anderer Kirchen (Monza — Arezzo, S. Maria della Pieve, Relief der Taufe Christi von 1221), an Kapitälen (Ferrara, Museum — Monreale, Klosterhof) und Kanzeln (Moscufo — S. Giov. in Venere) wurde das Leben des Täufers verschiedenfach dargestellt, ebenso an der Arca mit Reliquien des Täufers in der Capp. S. Giov. des Genueser Domes.

Größere Zyklen aus dem Leben des Johannes haben uns Giotto und Andrea Pisano hinterlassen. Von Giottos Fresken in der Carmine sind freilich nur dürftige Reste in London und Liverpool erhalten, dafür aber bewundern wir noch heute seine Malereien in der Peruzzikapelle von S. Groce zu Florenz, wo der Meister das Leben des Täufers und Evangelisten Johannes malte. Die Geburt des Täufers

---

[1] Matth. XI, 9. Ebenda 13: «*Omnes enim prophetae, et lex usque ad Joannem prophetaverunt*».

[2] Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi, München 1885.

[3] Ein altes Taufbecken im Lateran mit Szenen aus dem Leben des Johannes wird im Liber Pontificalis erwähnt. Ed. Duchesne I, 174. Auf dem berühmten romanischen Taufbecken der Bartholomäuskirche zu Lüttich sind ebenfalls die Predigt und die Taufe des Johannes dargestellt.

und der Tanz der Tochter der Herodias sind von Giotto in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt, während die Taufe Christi fehlt.[1] Diese Fresken gehören zu den reifsten Schöpfungen des Meisters und haben offenbar auch auf den Stil Andrea Pisanos gewirkt, der auf der südlichen Bronzetür des Florentiner Baptisteriums das Leben des Täufers in 20 kleinen Reliefs (vollendet 1330) mit einer Ausführlichkeit dargestellt hat, die kein anderer Künstler vor ihm aufweist. Als Schutzpatron der Stadt genoß Johannes gerade in Florenz eine besondere Verehrung, und ihm weihte man auch den kostbaren Silberaltar, der jetzt den wertvollsten Schatz des Florentiner Dommuseums bildet, und an dem mehrere Künstler jahrelang beschäftigt waren.[2] Auch eine Reihe prachtvoller Stickereien (angeblich nach Zeichnungen Pollajuolos) im selben Museum, die als Altarbekleidung dienten, haben das Leben des Täufers zum Gegenstand.

Dem Evangelisten gegenübergestellt erscheint der Täufer an den romanischen Portalen der Dome von Ferrara und Verona und von S. Zeno in Verona. Selten hat man Johannes thronend dargestellt (Florenz, Mosaik im Baptisterium), dagegen gab man ihm manchmal Flügel (byzantinische Bilder in S. Giorgio dei Greci zu Venedig, im Museum von Palermo, in der Florentiner Akademie und der Pinakothek zu Bologna), wahrscheinlich als Illustration zu einer Stelle des Propheten Malachias, die Christus selbst auf den Vorläufer bezog (Matth. XI, 10. — «*Ecce, ego mitto angelum meum: et praeparabit viam ante faciem meam*». Mal. III, 1). Um anzudeuten, daß Johannes auf den kommenden Messias hingewiesen hat, gab man ihm bisweilen eine Scheibe in die Hand, auf der das Lamm Christi angebracht war[3] (z. B. auf

---

[1] Andere trecentistische Malereien, die das Leben des Täufers zum Gegenstand haben, in der Capp. Castellani der S. Croce zu Florenz und in der Kapelle des päpstlichen Palastes zu Avignon. Ueber letztere vergl. A. Gosche, Simone Martini, Leipzig 1899.

[2] Die Reliefs zeigen folgende Szenen aus dem Leben des Täufers: 1. Zacharias im Tempel, Maria und Elisabeth (E. XV. Jahrh.). 2. Geburt des Johannes (A. Pollajuolo). 3. Johannes verläßt seine Eltern. 4. Predigt in der Wüste. 5. Begegnung mit Christus. 6. Taufe Christi. 7. Taufe des Volkes. 8. Christus empfängt die Abgesandten des Johannes. 9. Johannes vor Herodes. 10. Johannes im Gefängnis (3—10 von Betto Geri, Leonardo di Ser Giovanni u. a. 1366—1402 ausgeführt). 11. Enthauptung (Verrocchio). 12. Gastmahl des Herodes (E. XV. Jahrh.). Die Statue des Heiligen ist von Michelozzo (1451).

Ein silbernes byzantinisches Diptychon, das sich früher im Baptisterium von Florenz befand, mit Szenen aus dem Leben des Täufers, beschreibt Gori, der auch eine Abbildung beifügt. Thesaurus veterum diptychorum, Florenz 1759, Tom. III, S. 349 ff.

[3] Die Worte, die man dem Täufer in den Mund legte, und auf einem Spruchband oder sonstwie anbrachte, sind: «*Ecce Agnus Dei*». Ihrer erwähnt Durandus im Rationale, Lib. I, c. 3. *De picturis et cortinis et ornamentis ecclesiae.*

der Maximianskathedra), oder man ließ ihn auch nur mit ausgestrecktem Finger eine sprechende Gebärde machen.[1]

Interessant sind die Gegensätze in der Auffassung des Täufers. Im Mittelalter — besonders in der byzantinischen Kunst — betonte man vor allem die asketische Seite im Wesen des Täufers. Er wurde als Mann mit langem, wirren Haar und Bart, bekleidet mit einem rauhen Fell dargestellt, ein echter Bußprediger, der alle schönen Seiten des Lebens verachtet.

In der Frührenaissance erfand man dann den Typus des jugendlichen Johannes als eines hübschen zarten Knaben mit lockigem Haar und freundlich-ernstem Ausdruck. Donatello hat beide Typen verkörpert, seiner Vorliebe für das Charakteristische war der Asket Johannes ein dankbarer Vorwurf. Andere Künstler, Benedetto da Majano und Andrea Verrocchio, um nur zwei zu nennen, bildeten Johannes als Knaben mit einem schmalen Gesichtchen, überschlankem Hals und schmächtigem Körper, der für das entbehrungsvolle Leben in der Wüste kaum geeignet erscheint.

Während man also den Propheten nur allgemein charakteristische Züge verlieh, hat man den Täufer Johannes ganz individuell aufgefaßt, ja er ist nächst Christus und der Madonna die charaktervollste Figur in der gesamten italienischen Kunst, auch die Apostel Petrus und Paulus nicht ausgenommen.

---

[1] So namentlich Lionardo und seine Schule.

II. KAPITEL.

1. Abschnitt: EINZELBILDER CHRISTI.

CHRISTUS steht als Hauptfigur im Mittelpunkt der gesamten kirchlichen Kunst. Sobald diese der Sphäre reiner Symbolik entwachsen war, tritt sein Bild in den Vordergrund, ja es nimmt eine so beherrschende Stellung ein, daß sich neben ihm kaum ein selbständiger Typus Gott Vaters entwickelt hat. Wir sahen, daß Christus als Schöpfer der Welt von den Theologen angesehen und von den Künstlern dargestellt wurde. Man scheute sich offenbar davor, Gott Vater selbst im Bilde zu zeigen, und befolgte damit das uralte Gebot: «Du sollst dir kein Bildnis noch irgend ein Gleichnis machen, weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf Erden oder des, das im Wasser unter der Erde ist» (2 Moses XX, 4).

Das Mittelalter kannte eine dreifache Art von Christusbildern: Christus als Kind auf dem Schoß oder an der Brust der Mutter ruhend, als Erlöser am Kreuze hängend, als Herr und Richter auf dem Throne sitzend: «*Tribus modis imago Domini depingitur Salvatoris; nam repraesentatur tamquam puer, sedens in gremio matris suae et tamquam magnus dominus, sedens in solio maiestatis et tamquam iuvenis, pendens in patibulo crucis . . .*»[1]

In seiner übernatürlichen Geburt, seinem Tode am Kreuz und seiner Glorie offenbart sich uns das göttliche Wesen Christi am deut-

---

[1] Schlosser, Schriftquellen Seite 343. Vita S. Maurae c. 9. Aehnlich Durandus, Rationale Lib. I. De picturis: «*Sciendum autem est quod salvatoris imago tribus modis convenientius in ecclesia depingitur: videlicet aut ut residens in throno aut pendens ut in crucis patibulo aut ut residens in matris gremio.*» Vergl. Sauer, Symbolik S. 222.

lichsten. Darum hat auch die kirchliche Kunst des Mittelalters gerade diese drei Momente besonders bevorzugt. Sicardus (Mitrale Lib. I, c. 12. De ornatu Ecclesiae. Migne 213) führt als Beispiele für kirchliche Gemälde unter denen, die sich auf Christus beziehen, folgende auf: Die Geburt des Herrn, Christus auf dem Schoß der Mutter, am Kreuze hängend, Christi Himmelfahrt, Majestas, Christus zwischen Seraphim.

Die ältesten Denkmäler christlicher Kunst kennen diese Unterscheidung noch nicht. Unter dem Bilde des guten Hirten wurde Christus bis zum Ende des 7. Jahrh. verehrt,[1] auf dem Schoße der Mutter erscheint er fast nur in Verbindung mit der Anbetung der Magier. Christus am Kreuz ist vor dem 5. Jahrh. nicht nachweisbar und dann auch nur innerhalb eines Zyklus, nicht als Einzelbild, wie beispielsweise auf der Tür von S. Sabina in Rom. Einen Ersatz für die fehlende Kreuzigung bot das Bild Christi, der durch ein Stabkreuz an seine Passion erinnert, wie wir ihn auf einigen Mosaiken sehen (Ravenna: Grabkapelle der Galla Placidia, wo Christus zwischen sechs Lämmern sitzt, aber nicht im kurzen Hirtenkleid, sondern angetan mit einem langen Gewand und Mantel, und sich auf sein Kreuz stützt wie eine antike Gottheit auf ihr Stabszepter. Die Erfindung ist hier ebenso kühn, wie die Ausführung vorzüglich ist. — Ferner: Capp. S. Pietro Crisologo [546—556], S. Michele. — Rom: S. Paolo f. l. m. und S. Lorenzo).

Mit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion unter Konstantin fällt eine Veränderung in der Auffassung der Person Christi zusammen, die sich etwa seit dem zweiten Drittel des 4. Jahrh. in den Katakombenmalereien zuerst bemerkbar macht. Hier gewahren wir schon frühzeitig jene Isolierung der allerheiligsten Persönlichkeit, die später, zum künstlerischen Prinzip erhoben, ein Kennzeichen mittelalterlichen Geistes wurde. Man kann sich keinen größeren Gegensatz vorstellen, als den zwischen der idyllischen Figur des guten Hirten und jenem erhabenen himmlischen Fürsten, der im Kreise des Apostelkollegiums oder anderer Heiliger wie ein weltlicher, von seinem Hofstaat umgebener Herrscher auf dem Throne sitzt.[2]

---

[1] Seit dem Konzil von 692 unterließ man die Darstellung des guten Hirten.

[2] Die römischen Katakombengemälde findet man am besten zusammengestellt bei Wilpert, die Malereien der Katakomben Roms. Ich verweise hier auf folgende Beispiele: Christus und die Apostel auf den Malereien in den Katakomben von Sant Ermete (Wilpert, Taf. 152, vor 337), Domitilla (Taf. 155, um 348, ebenda Taf. 193), Markus und Marcellinus (zwei Darstellungen, 1. und 2. H. IV. Jahrh., Taf. 177), Ponzian und Domitilla (Mitte und 2. H. des IV. Jahrh., Taf. 225). Chri-

Diese zwei Auffassungen von der Erscheinung Christi standen unvermittelt nebeneinander, aber die erstere wurde wie gesagt bald für immer aufgegeben. Wenn wir auch in den Katakomben am frühesten den Umschwung in der Christusdarstellung beobachten können, so sind es doch weder diese Malereien, noch auch die Reliefs der Sarkophage, die am charakteristischsten das neue Christusideal vertreten, vielmehr die Mosaiken römischer und ravennatischer Kirchen.

Den erhabensten Ausdruck fand dieser Idealtypus Christi in dem leider nur als Fragment erhaltenen und stark modernisierten Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom, das unter Papst Siricius (384 bis 399) ausgeführt wurde. Christus, nicht mehr ein bartloser, schöner Jüngling, sondern ein bärtiger Mann im reifen Alter der 30ger Jahre, thront in einem goldglänzenden Gewand im Kreise seiner Apostel und inmitten der Juden- und Heidenkirche (nach de Rossi Pudentiana und Praxedis), während über ihm die vier Evangelistensymbole sichtbar sind. Die Schönheit dieser Komposition ist später nie erreicht oder auch nur nachgeahmt worden, vielmehr trat sehr bald, etwa mit dem beginnenden 6. Jahrhundert, jene Erstarrung der Figuren und Kompositionen ein, die man mit Unrecht als ein Charakteristikum der byzantinischen Kunst angesehen hat. [1]

Christus in der Glorie ist dasjenige Bild, unter dem sich die ältere Kunst bis etwa zum 12. Jahrh. den Heiland fast ausschließlich vorstellte, wir beginnen daher mit der Schilderung dieses Sujets, während die Kruzifixbilder im wesentlichen einer späteren Zeit angehören und daher erst hinterher betrachtet werden sollen. Ueber Christus als Kind wird in dem Kapitel über die Madonna zu handeln sein.

In der römischen Kunst von der ausgehenden altchristlichen Epoche an bis zum hohen Mittelalter wechselt der thronende mit dem stehenden Christus ab. Die ältere Kunst läßt Christus aber nicht auf

---

stus und Evangelisten: Markus und Marcellinus (Taf. 162, vor 340). Christus zwischen Heiligen: Coemeterium Maius (Taf. 170, 1. H. IV. Jahrh.). Die Eigenschaft Christi als des höchsten Richters kommt auch schon auf Coemeterialgemälden zur Geltung, wo dann die Apostel oder Heiligen die Stellen der Advocati vertreten z. B. in Sant Ermete (Wilp., Taf. 247. 2. H. IV. Jahrh.) und Domitilla (Wilp., Taf. 196. M. IV. Jahrh.). Vergl. Wilp., S. 408 f. Auf den Katakombenmalereien des IV. Jahrhunderts wechselt der bärtige mit dem bartlosen Typus Christi ab.

[1] F. X. Kraus, Gesch. d. christl. K. I, 179 f. unterscheidet drei Christustypen, den jugendlich bartlosen, den männlichen und den greisenhaften (byzantinisierenden). Da die letztere Unterscheidung sich aber nicht streng durchführen läßt, so empfiehlt es sich nur zwei Typen anzunehmen, den jugendlich bartlosen und den männlichen. Innerhalb der beiden Typen, namentlich des zweiten, gibt es natürlich unzählige Variationen.

dem königlichen Thron, sondern auf der Weltkugel sitzen, wie er nachweisbar am frühesten auf dem Apsismosaik von S. Vitale in Ravenna erscheint (Garr. Taf. 258, l. H. 6. Jahrh.), später in Rom auf dem Triumphbogen von S. Lorenzo f. l. m. mit dem Stabkreuz in der Hand (Garr. 271. Pelagius II. 578—590), auf den Mosaiken von S. Costanza (Garr. 207), S. Teodoro (Gar. 252, 3) und S. Agata in Subura (Garr. 240, 2, nicht erhalten). Bei diesen wie bei allen späteren repräsentativen Christusbildern pflegte man Christus in reiner Frontansicht darzustellen. Sein Aussehen ist bald jugendlicher (z. B. in S. Vitale ein bartloser Jüngling), bald älter, er überragt die Figuren seiner Umgebung noch nicht durch übertriebene Größenverhältnisse, die Rechte ist im Rede- oder Segensgestus erhoben, oder sie hält eine Krone in der Hand, die Linke stützt sich auf eine Rolle oder hält das Stabkreuz, ein feststehender Typus ist noch nicht gefunden.

Vorbildlich für eine ganze Reihe römischer Mosaiken wurde das Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano, das unter Papst Felix IV. (526—530) ausgeführt wurde (Garr. 253). Hier steht Christus in den Wolken des Himmels, aus dem die Hand Gottes mit einer Krone über seinem Haupt herausragt, [1] die Linke hält eine Rolle, die Rechte ist in pathetischer Gebärde erhoben, zur Rechten geleitet Paulus den einen, zur Linken Petrus den anderen Titularheiligen zu ihm, außer ihnen sieht man noch den hl. Theodor und die erneuerte Figur des Papstes Felix mit dem Kirchenmodell. Neben dem Papst steht eine Palme, auf der der Vogel Phönix sitzt. Auf dem Streifen unter dem Apsisbild sind die zwölf Apostellämmer, die beiden Städte Jerusalem und Bethlehem und Christus als Lamm auf dem mystischen Berg dargestellt, aus dem die vier Paradiesströme quellen: Euphrat, Tigris, Geon, Physon (Gen. II, 10 ff.).

Die Kopien nach diesem Mosaik in S. Prassede (Paschalis I, 817 bis 824. Garr. 286), S. Cecilia (aus derselben Zeit. Garr. 292), S. Marco (Gregor IV, 827—844. Garr. 294). S. Sebastiano alla Polveriera und S. Elia bei Nepi (10.—11. Jahrh.) unterscheiden sich von ihrem Vorbild nicht nur durch sehr viel schlechtere Zeichnung und größere Steifheit der Figuren, sondern vor allem auch dadurch, daß Christus seine Nebenfiguren bei weitem überragt. Man suchte die Erhabenheit seiner Person durch Steigerung der Dimensionen zum Ausdruck zu bringen. Auch fällt im Vergleich zu der früheren Zeit eine zunehmende

[1] Die unvergängliche Krone des Lebens, vergl. I. Korinther IX, 25. — 2. Tim. IV, 8. — Jakobus I, 12. — Offenb. II, 10.

Pracht in den Gewändern namentlich der weiblichen Heiligen auf, während bei Christus selbst die einfachere antike Tracht beibehalten wird. Auf das spätere Mittelalter hat die Komposition von SS. Cosma e Damiano keinen Einfluß mehr ausgeübt, man stellte Christus nur noch thronend, nicht mehr stehend in der Apsis dar.[1]

Die ravennatisch-byzantinische Kunst umgab Christus zuerst mit der Gefolgschaft von Engeln, die seine Eigenschaft als Herrn des Himmels besonders deutlich hervortreten ließ, «*Et adorent eum omnes Angeli Dei*» (Hebr. I, 6).[2] So sehen wir ihn in S. Vitale auf dem erwähnten Apsismosaik von zwei Engeln bewacht auf der Weltkugel sitzend, in S. Apollinare N. zu Ravenna zwischen vier weißgekleideten Engeln thronend (aus der Zeit des Erzbischofs Agnellus 556—569. Garr. 242, 2), in deren Mitte er die Huldigung der im feierlichen Zuge sich nahenden Heiligen wie ein weltlicher Herrscher entgegennimmt. Zwei Engel standen ihm auch auf dem untergegangenen Mosaik von S. Agata in Ravenna zur Seite (gew. 547. Garr. 254, 1), und auf dem ursprünglich in S. Michele zu Ravenna jetzt in Berlin befindlichen Mosaik ist eine ganze Engelschar um ihn versammelt (gew. 543. Garr. 267, 2). In Cividale (S. Martino, Altar des Ratchis 744—749. Garr. 424, 1) und Concordia (Baptisterium, Kuppelmalerei) thront Christus als ein bartloser Jüngling zwischen Seraphim und Engeln. Beide Städte liegen innerhalb des Bereiches byzantischen Kunsteinflusses.

Ein bezeichnendes Beispiel für den in Rom später als in Ravenna sich entwickelnden und sicher aus Byzanz importierten Engelkultus bieten die Mosaiken von S. Maria in Domnica (Garr. 293). Den Triumphbogen schmückt eine Christusfigur in der Mandorla, der sich zwei Engel zuwenden, in der Apsis thront die Madonna inmitten einer großen Engelschar. Als zweites Beispiel müssen die halbzerstörten Wandmalereien von S. Maria in Cosmedin genannt werden (9. Jahrh.).[3] Vereinzelt erscheint Christus auch auf späteren Wandmalereien stehend

---

[1] Stehend erscheint Christus auch auf den Mosaiken von S. Costanza (Garr. 207), S. Andrea (Garr. 240, 1) und denen des Tricliniums Leos III. beim Lateran (Garr. 283, 1).

[2] Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß allerdings schon im 5. Jahrh. auf den Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Magg. zu Rom (nach dem Konzil von Ephesus 431 unter Sixtus III. ausgeführt. Garr. 213) Christus auf dem Throne, hinter dem Engel die Wache halten, erscheint. Doch ist hier die Darstellung mit der Anbetung der Magier verbunden in einer ganz außergewöhnlichen Form, und wahrscheinlich nicht ohne oströmischen Einfluß.

[3] Als Ecclesia Graecorum schon im 6. Jahrh. bestehend wird die Kirche im Liber Pontificalis erwähnt.

zwischen Engeln, gewöhnlich den Erzengeln Michael und Gabriel, zuweilen in Verbindung mit Heiligen, z. B. in der Unterkirche von S. Clemente (9.—10. Jahrh.?), in SS. Giovanni e Paolo (11.—12. Jahrh.) und S. Urbano (11. Jahrh.).

Wir kennen noch eine andere Art der Christusdarstellung. Sie gehört ihrem Ursprung nach gleichfalls der altchristlichen Kunst an, wird jedoch vereinzelt auch im späteren Mittelalter angetroffen. Es ist das von einem Medaillon umgebene Brustbild Christi, das von dem gleich zu nennenden byzantinischen Typus sehr wohl zu unterscheiden ist. Als Vorbilder mögen antike Büsten und Reliefs, geschnittene Steine oder Medaillen gedient haben. Für den sowohl in Rom als auch in Ravenna vorkommenden Typus[1] ist der kleinere Ausschnitt, der nicht einmal immer die Arme sehen läßt, das Fehlen des offenen Buches und die runde Umrahmung des Medaillons charakteristisch.

Die byzantinische Kunst des Mittelalters in Italien pflegte das repräsentative Christusbild an zwei Stellen des Kirchengebäudes anzubringen: an der Apsis und in der Kuppel. Die Apsis war von jeher der vornehmste Platz und als solcher blieb er den heiligsten Personen vorbehalten, nun wurde aber auch die Kuppel, das Abbild des Himmelsgewölbes, mit den im Himmel residierenden Figuren geschmückt, während der Tribunenbogen, der in der abendländisch-römischen Kunst zum Träger der wichtigsten Bilder gemacht worden war, nicht vor anderen Teilen besonders bevorzugt wurde. In den altchristlichen und frühmittelalterlichen Kirchen war in der Regel nur die Rundung der Apsis mit Bildern versehen. Die byzantinischen teilten auch die senkrechten Wände in Streifen, die meist in mehreren Reihen übereinander zur Aufnahme von Figuren bestimmt waren.

Die Wölbung der Apsis wurde meist durch das riesenhafte Brustbild Christi allein eingenommen. In den Mosaiken der Capp. Palatina in Palermo, des Domes von Cefalù und desjenigen von Monreale haben wir Beispiele der eben bezeichneten Art. Durch die alle anderen Figuren bei weitem überragende Größe Christi ist ihm eine Bedeutung eingeräumt, die ihn auf den ersten Blick als die Hauptfigur erkennen

[1] In Rom sieht man Beispiele auf den Mosaiken von S. Sabina (5. Jahrh. Garr. 209, 3 nicht erhalten), S. Stefano Rotondo (nach 648. Garr. 274), Lateran, Capp. S. Venanzio (9. Jahrh. Garr. 272), S. Prassede (Garr. 287), S. Zenokapelle (Garr. 291), S. Marco (Garr. 296), S. Paolo f. l. m. (Garr. 237), Cimitero di S. Ponziano (8. Jahrh. Garr. 86), S. Clemente, Tribunenbogen (13. Jahrh., de Rossi Taf. 29). In Ravenna: S. Pier Crisologo (6. Jahrh. Garr. 224, 1), S. Vitale (6. Jahrh. Garr. 259), S. Apollinare i. Cl. (6. Jahrh. Garr. 265). Ferner Capua Vetere, S. Prisco (Garr. 257), Rignano flaminio bei Rom, SS. Abbondio ed Abbondanzio (l'Arte 1898, S. 12 ff. aus dem 11. Jahrh.).

läßt. Das gewaltige Haupt ist geradeaus gerichtet und mit einem verzierten Kreuznimbus versehen. Der Ausdruck des langen, schmalen Gesichtes, das von lang herabwallenden Haaren umrahmt wird, ist ernst, fast streng und hat in Monreale wenigstens jenen mürrischen Ausdruck, der für viele byzantinische Bilder charakteristisch ist. Die tiefen Runzeln und die herabfallenden Mundwinkel charakterisieren den griesgrämigen Asketen und verleihen dem Bilde einen Zug von Freud- und Hoffnungslosigkeit. Die Gewandung ist die traditionelle, ein hemdartiges Untergewand und ein faltenreicher Mantel, in dessen Bausch der rechte Arm mit der zum Segen erhobenen Hand verborgen ist, die Linke hält ein aufgeschlagenes Buch.

Auf griechischem Boden ist uns in einem Kuppelmosaik der Klosterkirche zu Daphni noch ein treffliches Beispiel für den eben geschilderten Typus des Brustbildes Christi erhalten, nur mit dem Unterschied, daß Christus ein geschlossenes Buch trägt, ähnlich wie der Pantokrator auf dem Kuppelmosaik der Capp. Palatina. Der Christus in der Kahrië Dschami in Konstantinopel (in einer Kuppel des Esonarthex und einer Lünette) verrät schon den mildernden Einfluß der abendländischen Kunst auf die spätbyzantinische, der morose Ausdruck ist gewichen, das Gesicht weniger greisenhaft geworden. In S. Francesco zu Assisi malte einer der Genossen des Cimabue (Philippus Rusuti?)[1] das Brustbild Christi an eine der Gewölbekappen der Oberkirche. In der Linken hält der Heiland eine Rolle, die Rechte ist im Segensgestus erhoben. Die Umschrift besagt: Jesus Christus Rex Glorie. Das byzantinische Vorbild ist hier noch ganz deutlich erkennbar, durch die Zusammenstellung mit Maria, Johannes dem Täufer und dem hl. Franziskus ist jedoch dem Christusbild die alles überragende Bedeutung genommen, die es auf echten byzantinischen Werken besitzt.

Die an sich sehr glückliche Idee der byzantinischen Kunst, das Bild des Erlösers in weit übermenschlicher Größe auf glänzendem Goldgrund an der Apsis anzubringen, ist nicht nachgeahmt worden. Der thronende Christus in ganzer Figur, entweder allein, oder von Engeln oder Heiligen umgeben, blieb diejenige Form, in der sich der mittelalterliche Geist den Heiland besonders vorzustellen liebte. Als Apsisfigur ist der thronende Christus eine verhältnismäßig seltene Erscheinung, das Mosaik von S. Pudenziana blieb wie gesagt ohne Nachbildung. Dasjenige von S. Ambrogio in Mailand (9. Jahrh.) zeigt Christus auf

[1] Strzygowski, Cimabue und Rom, Wien 1888, S. 176. Thode, Franz von Assisi, Berlin 1885, S. 246 ff. Zimmermann, Giotto, S. 265 ff. nennt Jacopo Torriti als Verfertiger dieser Gewölbefresken.

einem hohen Thronbau sitzend, zwischen den hl. Protasius und Gervasius, über deren Häuptern die Engel Michael und Gabriel schweben. Auf der Seite sind Szenen aus dem Leben des hl. Ambrosius angebracht. Die Anordnung ist ganz ungewöhnlich, sowohl die schwebenden Engel, als auch die seitlichen Szenen der Heiligenlegende kommen sonst nicht vor. Diese Verbindung wirkt besonders störend, da sie den Eindruck der Hauptfigur wesentlich beeinträchtigt.

Das große Apsismosaik von S. Paolo f. l. m. bei Rom (de Rossi, Taf. 35) wurde unter Innozenz III. (1198—1216) begonnen, unter Honorius III. (1216—1227) vollendet, und zwar von byzantinischen Arbeitern, die gerade im 13. Jahrh. sehr zahlreich in Italien beschäftigt waren. In der Mitte sitzt die mächtige Figur Christi auf einem reich verzierten Thron ohne Lehne, der mit einem Kissen belegt ist, die Füße ruhen auf einem Fußbrett. Der Blick ist geradeaus gerichtet, die Rechte im sogenannten griechischen Segensgestus vor der Mitte der Brust erhoben, die Linke stützt sich auf ein aufgeschlagenes Buch. Neben dem Thron, jedoch viel kleiner als die Hauptfigur, stehen Petrus und Paulus, Lukas und Andreas, zu den Füßen Christi liegt die winzige kleine Papstfigur (Honorius III.). Die beiden Palmenbäume, die rechts und links von den Figuren stehen, der blumenreiche Boden und die Andeutung des Himmelszeltes verraten römisch-altchristliche Tradition, die byzantinische Kunst zog den einfachen Goldgrund vor.

Rein byzantinisch ist das Mosaik in der rechten Seitenapsis des Domes von Torcello (12. Jahrh.). Christus sitzt auf einem ähnlichen Thron wie vorhin, das Buch in seiner Linken ist geschlossen, sonst ist aber die Haltung die nämliche, nur mit dem Unterschied, daß die Hand im lateinischen Segensgestus erhoben ist. Neben dem Thron befinden sich die Erzengel Michael und Gabriel im prunkvollen Ornat mit der Weltkugel in der einen und dem Labarum in der anderen Hand. Die Figuren stehen in der starren Unbeweglichkeit und völligen Isolierung da, die für die spätere byzantinische Kunst typisch sind und keineswegs aus Ungeschicklichkeit, sondern mit voller künstlerischer Absicht angewandt wurden.

Das große Mosaikbild des Pisaner Domes ist die letzte mittelalterliche Schöpfung, die den Heiland weit überlebensgroß in der Apsis thronend und von Maria und dem Evangelisten Johannes umgeben darstellte. Die Figur des letzteren wurde nach einer Zeichnung Cimabues (1302—1303) ausgeführt, der Christus von Meister Francesco und die Maria von Vincino von Pistoja (1321). Die Haltung Christi ist die gewöhnliche mit der zum Segen erhobenen

Rechten und der Linken, die sich auf ein aufgeschlagenes Buch stützt, eine Neuerung besteht einzig darin, daß die Füße Christi auf Aspis und Basilisken gestellt sind. Die hierauf bezügliche Psalmenstelle liest man auf dem Saum des Gewandes: «*Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem*» (Psalm XC, 13).

Später verschwindet die monumentale Figur Christi, die Jahrhunderte lang die hervorragendste Stelle des ganzen Kirchengebäudes inne gehabt hatte, aus der Apsis. Nicht nur der stetig wachsende Marienkultus drängte das Bild des majestätisch thronenden Christus in den Hintergrund, sondern auch die durch die gotischen Konstruktionsprinzipien bedingte veränderte Raumbehandlung der Chorpartie hatte eine andere Disposition der Bilder zur Folge. Nur in der Markuskirche in Venedig hat man noch im Anfang des 16. Jahrh. jenen byzantinischen Typus wieder aufleben lassen. Von einem glänzenden Goldgrund sich abhebend, sitzt Christus auf hohem Thron in einsamer Majestät in der gleichen Haltung, wie ihn die ältere Kunst darzustellen pflegte (von Meister Petrus 1506).

In der Mitte der Kuppel erscheint der thronende Christus umgeben von den vier Erzengeln Michael, Gabriel, Uriel und Raphael auf dem Mosaik der Martorana in Palermo. Das Buch in seiner Hand ist geschlossen, die Worte, die darin zu lesen wären, stehen in dem Kreis, der die Figur umgibt (Jo. XIII, 12. «Ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου. ὁ ἀκολουθῶν μοι οὐ μὴ περιπατήσῃ ἐν τῇ σκοτίᾳ, ἀλλ' ἕξει τὸ φῶς τῆς ζωῆς»).

Die große Kuppel der Sophienkirche in Konstantinopel war einstmals ebenfalls mit dem Bilde des thronenden Christus geschmückt, die vier Cherubim, die die Zwickel einnehmen, sind noch erhalten. Bei der Himmelfahrtsdarstellung Christi in der Sophienkirche von Saloniki,[1] die passenderweise in der Kuppel angebracht war, scheint Christus auf dem Regenbogen thronend gesessen zu haben, so wie wir ihn jetzt noch auf einem Mosaik in S. Marco von Venedig sehen. Hier tragen nach byzantinischem Brauch vier Engel den bestirnten Himmelskreis, in dem Christus sitzt. Im Baptisterium derselben Kirche treffen wir Christus noch einmal als Mittelfigur einer Kuppel auf dem Regenbogen an, und zwar diesmal den Jüngern den Befehl zur Taufe erteilend. Dieser selbst ist auf einem langen Spruchband zu lesen: «*Euntes in mundum universum, praedicate Evangelium omni creaturae. Qui crediderit, et baptizatus fuerit.*» (Marc. XVI, 15, 16.)

Es blieb eine Eigentümlichkeit der byzantinischen Kirche, Christus

[1] Abb. Texier and Pullan, Byzantine architecture, London 1864.

in der Kuppel darzustellen, byzantinisch war auch die Sitte, am Innern oder Aeußeren der Eingangswand ein großes Bild des thronenden Christus anzubringen. Das älteste Beispiel hierfür ist uns in dem Mosaik der Königstür im Narthex der Sophienkirche von Konstantinopel erhalten.[1] Christus nimmt in ähnlicher Weise wie auf den erwähnten Apsismosaiken einen hohen Sitz ein, der mit einer geschweiften Lehne versehen ist, die Linke trägt ein aufgeschlagenes Buch, die Rechte ist zum Segen erhoben. Vor ihm liegt ein anbetender byzantinischer Kaiser auf dem Boden, Brustbilder der Maria und des Erzengels Michael in runden Medaillons sind neben dem Thron angebracht.

Ueber dem Portal der Kirche von Grottaferrata befindet sich ein Mosaik mit dem zwischen Maria und Johannes d. T. thronenden Heiland, neben dem Thron Christi ist die kleine Figur des hl. Basilius sichtbar. Da das Kloster von dem griechischen Orden der Basilianer durch den hl. Nilus 1002 gegründet wurde, hat es nichts befremdendes hier in unmittelbarer Nähe Roms ein in der Anordnung wie in den Einzelformen echt byzantinisches Bild zu finden. Maria und Johannes sind als Fürbitter aufgefaßt, darum nennt man diese in der byzantinischen Kunst nicht selten vorkommende Darstellung schlechthin die «Bitte» (δέησις).[2] Als Fürbitter sind Maria und der Evangelist Markus neben Christus auch auf dem großen Mosaik über dem Hauptportal der Markuskirche in Venedig zu sehen. In dem aufgeschlagenen Buch lesen wir dieselben Worte, die wir in griechisch auf dem Mosaik von Grottaferrata finden und die an dieser Stelle ganz besonders passend sind, nämlich: «*Ego sum ostium: per me si quis introierit, salvabitur, (et ingredietur et egredietur) et pascua inveniet*» (Jo. X, 9).[3] An der

---

[1] Salzenberg, altchristl. Baudenkmale von Konstantinopel, Berlin 1854, Taf. 27. Aus dem 11. Jahrh.? Bayet, l'art byzantin, S. 51 f. und F. X. Kraus, G. d. Ch. K. I, 555 sprechen sich nicht näher über die Entstehungszeit aus, stimmen aber darin überein, daß das Mosaik nicht aus justinianischer Zeit stammt. Vergl. auch Stuhlfauth, die Engel in der altchristl. K. Freiburg i. B. 1897, S. 180, Anm. 4. Aus viel späterer Zeit stammt das Bild des den thronenden Christus adorierenden Metochiten Theodor, Großkanzlers des Kaisers Andronikos II (1282—1328) in der Kahrié Dschami zu Konstantinopel.

[2] Gaz. archéol. 1883, S. 348 f. Taf. 57 u. 58. Eine Darstellung der Deēsis auf einem byzantinischen Wandbild des 11. Jahrh. in der Grotte S. Lorenzo bei Fasano ist bei Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904, S. 143 wiedergegeben.

[3] Das Mosaik gilt als das älteste in S. Marco und wird dem 10. Jahrh. zugeschrieben. Bei der starken Ueberarbeitung, die es erfahren hat, dürfte eine Entscheidung hierüber sehr schwer sein. Venturi, Storia etc. II, 416 gibt vermutungsweise ohne nähere Begründung die erste Hälfte des 11. Jahrh. an, man wird die Entstehungszeit aber wohl eher noch etwas später ansetzen dürfen.

dem Chor gegenüberliegenden Schmalwand der Capp. Palatina in Palermo (der Eingang befindet sich an der Seite) begegnen wir dem zwischen den Aposteln Petrus und Paulus und zwei Halbfiguren von Engeln thronenden Christus, hier allerdings ohne den Gedanken der Fürbitte für den Eintretenden. Dagegen zeigen uns die Mosaiken an den Fassaden des Domes von Spoleto (von Meister Solsernus 1207)[1] und von S. Miniato bei Florenz wieder ein Bild der Deësis, das an dieser markanten Stelle des Kirchengebäudes besonders eindrucksvoll wirken mußte.

Wo die Mittel für ein kostbares Mosaik nicht ausreichten, hat man die Gruppe des zwischen Maria und Johannes thronenden Christus am Portal in Stein gemeißelt (Kathedrale von Ruvo — Barletta, S. Andrea — S. Giovanni in Venere).

In die zweite Hälfte des 13. Jahrh. gehören die Mosaiken der Fassade von S. Frediano in Lucca, die in der ganzen Breite des Mittelschiffs Christi Himmelfahrt nach byzantinischer Weise zur Darstellung bringen. Zwei Engel halten die Mandorla, die den thronenden Heiland umgibt, in einem unteren Streifen sind die Bilder der stark aber ungeschickt bewegten zwölf Apostel zu sehen. Am Dom in Lucca war derselbe Gegenstand schon früher von Guidq da Como im Tympanon und Architrav über dem Hauptportal angebracht worden. Guido da Como beweist sich hier als ein ziemlich unselbständiger Schüler byzantinischer Künstler. Endlich hat der vorhin genannte Philippus Rusuti an der Fassade von S. Maria Magg. in Rom[2] ein mit dem vollen Namen bezeichnetes Mosaik angebracht, das den thronenden und von vier Engeln umgebenen Christus zum Gegenstand hat. Der Thron hat die Form einer reich geschnitzten und mit Edelsteinen besetzten Bank mit hoher geschweifter Lehne, halb romanisch-abendländisch, halb byzantinisch, die Haltung Christi dagegen mit dem aufgeschlagenen Buch und der segnenden Hand bietet nichts Neues.

---

[1] Venturi, Storia etc. II, 416 gibt die Zahl 1217 an, vergl. dagegen Rumohr, It. Forschg. Berlin 1827, I, 332 ff. Schnaase, Gesch. d. bild. K. Düsseldorf 1864, VII, 332 f. Woltmann-Woermann, Gesch. der Mal. I, 330. Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. der it. Mal. Leipz. 1869, I, 72 Anm. 53. Förster, Gesch. d. it. K. Leipz. 1869, I, 333. Mothes, Die Bauk. d. M. A. in Italien, Jena 1884, S. 400. Hier die Inschrift korrigiert. J. Burckhardt, Cicerone 509 k. Auf einem sehr zerstörten Wandbild über einem Seitenportal des Domes von Modena kann man vielleicht auch eine Deësis-Darstellung erkennen.

[2] Crowe u. Cavalcaselle I, 188. Strzygowski, a. a. O., S. 175.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Hauptmerkmale in dieser kurz skizzierten Entwicklung des Christusbildes in der italienischen Kunst, wobei wir absichtlich alle Detailfragen beiseite lassen wollen. Während der ersten Jahrhunderte christlicher Kunstübung wechselte der Typus Christi zwischen dem eines bartlosen Jünglings, der in der älteren Zeit bevorzugt wurde, und dem eines bärtigen Mannes, der erst seit dem 4. Jahrh. aufkam. In der Anwendung des Nimbus[1] herrschte eine ziemliche Willkür. Auf den ältesten Denkmälern erscheint Christus ohne diesen, seit dem 5. Jahrh. etwa wird er auf Mosaiken und Sarkophagen angebracht. Hierbei erscheint Christus bald stehend, bald sitzend, im erstern Fall oft zwischen Palmen auf dem mystischen Berg, dem die vier Paradiesströme entfließen (römische Sarkophage und Mosaiken), im letzteren auf einem Stuhl mit oder ohne Lehne, der aber noch nicht als Herrscherthron charakterisiert ist. Die Vorderansicht wurde aus ästhetisch-kompositionellen Gründen gewählt, ohne daß dadurch die Figur in starre Regungslosigkeit gebannt wäre. In den Gesten herrscht eine ziemliche Mannigfaltigkeit. Die Rechte ist entweder vor der Brust oder nach rechts vom Körper abstehend im Segens- oder Redegestus erhoben, bisweilen hält sie eine Rolle, oder sie ist ausgestreckt. Die Linke hält eine geschlossene oder offene Rolle, mitunter auch ein aufgeschlagenes Buch (Ravennat. Sark.). Ein Größenunterschied zwischen Christus und seinen Nebenfiguren ist entweder noch gar nicht oder doch nur in geringem Maße angedeutet. In seiner Umgebung stehen Apostel und Heilige, die ihre Devotion durch Neigung ihres Oberkörpers oder auch durch Verhüllen ihrer Hände zum Ausdruck bringen.

Auf dem hochbedeutenden Mosaik von S. Pudenziana in Rom zeigt sich Christus, wie wir sahen, zum erstenmal in seiner vollen Herrschermajestät, sitzend auf einem erhöhten, kostbaren Thron, hoch erhaben über den Aposteln, die ihn in lebendig bewegten Gruppen umgeben. Das aufgeschlagene Buch in seiner Linken enthält keine Evangelienstelle, sondern die Worte «*Dominus Conservator Ecclesiae Pudentianae*». Der architektonische Hintergrund, die Evangelistensymbole und die Crux gammata an der Apsis sind ganz vereinzelte Erscheinungen.

Vom 6. Jahrh. an ist die prädominierende Stellung der ravennatisch-byzantinischen Kunst gegenüber der römischen entschieden, und die Rückwirkung auf die Ausbildung des Christusideales blieb nicht

[1] F. X. Kraus, Real-Enzyklopädie II, 496 ff.

aus. Der bartlose Christus kommt zwar noch vereinzelt vor, doch sehr bald wird der männlich-bärtige Typus der allein gültige. Auf der Weltkugel thronend sehen wir Christus sowohl in Ravenna als in Rom, auf dem kaiserlichen Thron dagegen nur auf dem Mosaik von S. Apollinare N. in Ravenna, wo zum erstenmal die für das byzantinische Mittelalter so charakteristische Verbindung von himmlischer und weltlicher Majestät im Bilde Christi sich ausgeprägt. Stehend haben ihn die römischen Mosaiken mit Vorliebe gebildet. Der Kreuznimbus ist sein ständiges Attribut, die reine Vorderansicht für ihn unerläßlich. Fast immer ist der rechte Arm im Segensgestus vor der Brust oder nach der Seite erhoben, nur selten hält die rechte Hand eine Krone oder ist seitwärts ausgestreckt (auf röm. Mosaiken). Die Linke hält am häufigsten eine Rolle, die wie früher geschlossen oder aufgerollt ist, ein Kreuz oder auch, aber seltener und meist auf späteren Denkmälern, ein Buch. Aus dem Himmel ragt bisweilen (auf röm. Mosaiken, zuerst in S. Pudenziana ?) die Hand Gottes mit einer Krone hervor. Die Isolierung der Hauptfigur von den Nebenfiguren wird beibehalten, der Größenunterschied zwischen ihnen allmählich immer schärfer betont. Als Begleitfiguren erscheinen wie früher Apostel und Heilige, die Bücher, Rollen oder Kränze auf den in der Regel bedeckten Händen tragen, auch Stifter mit Kirchenmodellen sind häufig anwesend, sie liegen aber nicht am Boden, noch sind sie in den winzigen Verhältnissen gebildet, die man ihnen bisweilen im Mittelalter gab. Die wichtigste Neuerung ist die Einführung der Engel, die wie eine Ehrenwache den Thron des Höchsten umgeben und die Vermittlerrolle zwischen ihm und den Heiligen oder Menschen übernehmen. Eine Andeutung des Paradieses durch Palmen, Blumen, die vier Ströme, oder des Himmels durch bunte Wölkchen ist auf röm. Mosaiken sehr beliebt, fehlt aber auch in Ravenna nicht, ebensowenig wie die beiden hl. Städte Jerusalem und Bethlehem. Der Ort, an dem die repräsentativen Christusbilder in der Kirche angebracht wurden, war entweder die Apsis oder der Triumphbogen (Rom), seltener die Oberwand des Mittelschiffs (Ravenna, S. Appollinare N.).

Erst die mittelalterlich-byzantinische Kunst auf italienischem Boden hat für das Christusbild einen ganz feststehenden Typus geschaffen. Christus wurde immer thronend dargestellt und nur als bärtiger reifer Mann, ja manchmal mit fast greisenhaften Zügen. Niemals fehlt der Nimbus, das Kreuz darin ist gewöhnlich reich verziert. Die Vorderansicht des majestätisch aufgerichteten Hauptes ist streng durchgeführt. Für die rechte Hand, die in den meisten Fällen vor der Mitte der

Brust erhoben ist, kommt nur noch der Segensgestus[1] in Anwendung, die Linke stützt sich regelmäßig auf ein Buch, das, wenn es geschlossen ist, einen mit kostbaren Steinen verzierten Deckel hat, wenn es geöffnet ist, Stellen aus dem Evangelium enthält.

Die gebräuchlichen Texte sind sämtlich dem Johannes-Evangelium entnommen, enthalten Worte Christi und kommen ebensowohl bei abendländischen als auch bei byzantinischen Werken, lateinisch oder griechisch geschrieben, vor. Am häufigsten finden sich die Aussprüche: «*Ego sum lux mundi*» (Jo. VIII, 12) und «*Ego sum via, veritas et vita*» (Jo. XIV, 6), ferner noch folgende: «*Ego sum A. O.*» (Apoc. I, 8. XXI, 6 und XXII, 13), «*Si quis sitit, veniat ad me, et bibat*» (Jo. VII, 37), «*Ego sum ostium: per me si quis introierit etc.*» (Jo. X, 9),[2] «*Qui vidit me, vidit patrem, ego et pater unum sumus*» (Jo. X, 10), «*Ego sum resurrectio et vita*» (Jo. X, 23).

Warum Christus bisweilen das geschlossene, ein andermal aber das geöffnete Buch in der Hand hält, sucht Durandus damit zu erklären, daß im ersteren Fall angedeutet werden soll, daß niemand außer dem Löwen vom Stamme Juda würdig sei, das Buch zu öffnen, im anderen, daß Christus das Licht der Welt sei, die Wahrheit und das Leben und das Buch des Lebens.[3]

Der Thron, der sich ausschließlich als Sitz Christi findet — also nicht mehr die Weltkugel, auch nicht der einfache antike Stuhl — ist immer reich mit Edelsteinen besetzt, mit Kissen und Fußbrett ver-

---

[1] Daß es für die ältere Kunst eine Unterscheidung zwischen lat. und griech. Segensgestus nicht gab, hat F. X. Kraus an der Hand zahlreicher Beispiele nachgewiesen (Realenzyklopädie II, 751 ff.). Auch die mittelalterl. Kunst kennt diese Unterscheidung nicht, auf den meisten Denkmälern ist Christus lateinisch segnend dargestellt. Beispiele für den griechischen Segensgestus bieten die Mosaiken und Wandmalereien von S. Cecilia, S. Marco, S. Paolo f. l. m. (Triumphbogen und Apsis), S. Clemente (Unterkirche), S. Urbano in Rom — Anagni, Domkrypta — Lucca, S. Frediano — Mailand, Apsis von S. Ambrogio — Capp. Palatina und Martorana in Palermo. Ein Segensgestus, der gewissermaßen eine Verbindung des lateinischen und griechischen darstellt, und darin besteht, daß Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt, 4. und 5. Finger gekrümmt sind (wie beim lateinischen Segen), der Daumen aber den 4. Finger berührt (wie beim griechischen Segen) läßt sich auf einer Anzahl rein byzantinischer Werke nachweisen: Konstantinopel, Sophienkirche — Venedig, S. Marco, Mosaik der Westfassade — Mosaiken in Grottaferrata, Torcello, Cefalù, Monreale, Kloster Daphni bei Athen, Kahrié Dschami in Konstantinopel, und Rom, S. Maria Magg., Mosaik an der Fassade. — Wandmalereien in S. Maria Antiqua in Rom und Assisi, Gewölbe der Oberkirche.

[2] Sicardus, Mitrale. Lib. I, c. 4 (de partibus ecclesiae. Migne 213) vergl. Christus mit der Kirchentür. Desgleichen Durandus, Rationale Lib. I, de ecclesiis et ecclesiastibus locis.

[3] Durandus, Rationale, Lib. I, De picturis etc.

sehen. Der Größenunterschied zwischen Christus und den Figuren seiner Umgebung ist immer sehr bedeutend, am auffallendsten bei den riesigen Brustbildern Christi auf byzantinischen Mosaiken, die wir oben erwähnten. Durchgehends herrschte das Bestreben, den Herrn der Welt von seiner Umgebung zu isolieren. Diese besteht nach wie vor in Aposteln und Heiligen, auch die Engel fehlen nicht, meist in reicher orientalischer Tracht und durch Beischriften als die zwei Erzengel Michael und Gabriel bezeichnet (seltener die beiden anderen : Raphael und Uriel). Neu ist die Komposition der Deësis, d. h. Maria und Johannes d. T. als Fürbitter neben dem Throne Christi mit erhobenen Händen stehend. Die Stifter liegen mitunter als winzig kleine Figürchen an den Stufen des himmlichen Thrones, ein Zeichen ehrerbietigster Huldigung, für das die Griechen das bezeichnende Wort προσκυνεῖν hatten.

Dem einfach thronenden Christus wurde nicht selten der byzantinische Himmelfahrtstypus substituiert. Die Andeutung des Paradieses durch einen Bodenstreifen, dem Blumen entsprießen und auf dem Palmen wachsen, kam mehr und mehr außer Gebrauch, dagegen zog man den reinen Goldgrund ohne Wolken vor, der die Figur völlig aus jedem realen Zusammenhang heraushob.

Unter den Stellen des Kirchengebäudes, die für die Aufnahme der Christusbilder in erster Linie bestimmt waren, kamen außer der Apsis auch noch Kuppeln, Fassadenwände und Portale in Frage, selten der Triumphbogen. Nur in Rom, wo sich die altchristliche Tradition am längsten erhielt, wurde dieser auch noch im späteren Mittelalter mit Bildern der allerheiligsten Personen verziert.

* * *

Ganz anders, als der eben geschilderte Typus des thronenden Christus, der in der byzantinischen Kunst seine vollkommenste Ausbildung erhielt, erscheint die «Maiestas Domini», Christus umgeben von den Evangelistensymbole, in der abendländischen Kunst. Von den Evangelisten und deren Symbolen im allgemeinen wird später zu sprechen sein, hier haben wir uns nur mit der Maiestas zu beschäftigen.

Schon sehr früh wurde Christus mit den Evangelistensymbolen in Verbindung gebracht, nämlich auf dem mehrfach erwähnten Apsismosaik von S. Pudenziana, aber in einer von den späteren Maiestasdarstellungen durchaus verschiedenen Form, so daß wir dieses Bild hier beiseite lassen müssen. Etwas näher kommt das Relief auf der Holztür von S. Sabina in Rom den Bildern späterer Zeit. In einem

Kreise, der den Himmel bedeutet, steht Christus aufrecht zwischen A und Ω, und in den vier Ecken außerhalb des Kreises sind die Köpfe der vier Evangelistentiere angebracht, oben links der Adler, rechts der Löwe, unten links der Engel, rechts der Stier.

Seit dem 8. Jahrh. kann man in der Kleinkunst, auf Miniaturen, Elfenbeinschnitzereien etc. die Entwicklung des Maiestasbildes verfolgen, das im 9. und 10. Jahrh. zu einem schon ziemlich feststehenden Typus gelangt. Der Orosius der Bibliothek von Laon und der Codex Amiatinus der Laurenziana, die beide dem 8. Jahrh. zugeschrieben werden, zeigen der erstere das Lamm Christi auf der Mitte eines Kreuzes, der andere den zwischen Engeln thronenden Christus, die von Evangelistensymbolen umgeben werden.

Die Werke der karolingischen und ottonischen Zeit lassen Christus in der Mandorla auf der Weltkugel oder einem Herrschersitz thronen.[1] Die Haltung Christi ist selten verändert und entspricht meist genau den späteren Maiestasbildern, typisch sind die reine Frontansicht, die zum Segen erhobene Rechte und die auf einem geschlossenen oder geöffneten Buch gestützte Linke. Die Symbole sind entweder kreuzförmig angeordnet, so daß das eine über dem Haupte Christi, das andere unter seinen Füßen, das dritte und vierte rechts und links von ihm zu stehen kommen, oder es stehen jedesmal zwei auf gleicher Höhe zu Häupten und Füßen der Hauptfigur. Wurde die Kreuzform gewählt, dann pflegte man den Adler des Johannes am Kopfende des Kreuzes anzubringen, die Stellung der übrigen Symbole wechselt, bei der zweiten Form stehen der Adler und der Matthäus-Engel oben, Markus-Löwe und Lukas-Stier unten. Von dieser Anordnung scheint man sehr selten abgewichen zu sein, und seit dem 10. Jahrhundert etwa bildet sich eine noch fester bestimmte Gruppierung der Evangelistensymbole aus, so zwar, daß der Engel links, der Adler rechts (vom Beschauer) oben, der Löwe links und der Stier rechts unten stehen.

Die älteste monumentale Darstellung einer Maiestas in Italien bietet uns die Apsismalerei in S. Angelo in Formis, nur mit dem Unterschied von der sonst gebräuchlichen, daß die Mandorla weggelassen ist. Die Evangelistensymbole sind hier nicht in einer Reihe nebeneinander aufgestellt, wie auf den älteren römischen Mosaiken, sondern umgeben den in der Mitte thronenden Christus in der oben beschrie-

[1] Vgl. u. a. Evangeliar des Lothar und Bibel Karls des Kahlen in Paris, Bibel von S. Paolo f. l. m. in Rom, Codex von S. Emmeran in der Münchener Staatsbibliothek, Altar von S. Ambrogio in Mailand, Diptychon des Tutilo in St. Gallen, Echtenacher Evangeliar in Gotha.

benen Weise. Der Typus Christi ist zwar der byzantinische, allein die Gesamtkomposition der Maiestas ist eine durchaus abendländische Schöpfung und fügt sich als solche dem Zyklus aus dem Alten und Neuen Testament zwanglos an, den F. X. Kraus das reichste und relativ vollständigste Beispiel für die monumentale Darstellung der karolingisch-ottonischen Bilderbibel nennt.[1] Die Maiestas von S. Angelo in Formis ist, soviel wir wissen, ohne Nachahmung geblieben, teils weil man an ältere römische Ueberlieferungen festhielt, teils weil der Einfluß der byzantinischen Kunst immer mächtiger wurde, endlich auch weil die Christusfigur allmählich aufhörte, eine dominierende Stellung im kirchlichen Bilderkreis einzunehmen.[2]

Auf dem großen Wandbild der spanischen Kapelle in Florenz, das den Triumph des Dominikanerordens verherrlicht, tritt uns noch einmal Christus in seiner Majestät entgegen, sitzend auf dem Regenbogen, in der Rechten ein geschlossenes Buch, in der Linken zwei Schlüssel haltend, zu seinen Füßen die vier Evangelistentiere. Die Auffassung ist aber von der eigentlich mittelalterlichen schon recht verschieden. Ebensowenig kann man in dem Apsismosaik von S. Miniato bei Florenz, das übrigens vollständig erneuert ist, eine Beziehung zu dem gebräuchlichen Typus der Maiestas finden.

In der Plastik des Mittelalters ist der Rex Gloriae mit den vier Evangelistensymbolen keine so seltene Erscheinung, und zwar finden wir hier die Maiestas als Tympanonfigur meist an solchen Gebäuden, die eine mehr oder weniger enge Beziehung zu der französischen Kunst aufweisen. In Frankreich,[3] vor allem Süd- und Mittelfrankreich, bildet die Maiestas im Tympanon die am häufigsten wiederkeh-

---

[1] F. X. Kraus, Die Wandgemälde v. S. Angelo in Formis.

[2] In der Apsis von S. Maria Antiqua auf dem Forum thront Christus in der Mitte, rechts von ihm befindet sich ein Sechsflügler mit den vereinigten Köpfen der vier Evangelistentiere, links ein Cherub. In einer kleinen Seitenapsis der S. Zenokirche in Verona noch eine unbedeutende Maiestas, eine andere in der Pieve zu Bagnacavallo, beide aus dem 14. Jahrh. Siehe Brach, Giottos Schule in der Romagna, S. 75 f. Die Abteikirche von Vezzolano (Piemont. Wandmalerei des 14. Jahrh.) enthält ebenfalls eine Maiestas.

[3] Portale von Arles, St. Trophime — St. Gilles — Civray (Vienne) — Charlieu — Carennac — Moissac — Chartres — Bourges — Angers. Die Komposition ist folgende: Christus (bisweilen mit der Königskrone) sitzt in der Mandorla auf dem Thron (in Arles und St. Gilles auf dem Regenbogen), die Rechte ist erhoben, die Linke stützt sich auf ein Buch. Die Stellung der Evangelistensymbole ist stets unverändert (der Engel links oben, der Löwe links unten, Adler rechts oben, Stier rechts unten vom Beschauer). Außer bei den beiden zuerst genannten Beispielen kehren die beiden unteren Tiere den Rücken einander zu und wenden ihre Köpfe energisch um, d. h. blicken auf Christus.

rende Gruppe, und es unterliegt keinem Zweifel, daß ein Teil der gleich zu nennenden italienischen Werke im Anschluß an die französischen Vorbilder geschaffen wurde. Im Museo Civico von Turin[1] wird ein Tympanonrelief aufbewahrt, das aus der Abtei von Novalese stammt und die hier in Frage kommende Darstellung zum Gegenstand hat. Die Maiestas im Tympanon der Abteikirche von Nonantola[2] bei Modena, von den am Modeneser Dom beschäftigten Meistern Wilhelm und Nikolaus im beginnenden 12. Jahrh. ausgeführt, steht den französischen Darstellungen selbständig gegenüber, ebenso die Maiestas an der Fassade des Domes von Modena über dem großen Rundfenster. Dagegen dürften die Reliefs in der Apsis des Domes von Borgo S. Donnino und in einer Lünette des Baptisteriums von Parma, beide aus der Werkstatt des Benedetto Antelami, eher auf französische Einflüsse zurückzuführen sein, und rein im französischen Stil ist das Hauptportal am Dom von Genua behandelt (13. Jahrh.). Seinen Bronzetüren am Dom von Trani (ca. 1175), in Ravello (1179) und Monreale (ca. 1186) hat Meister Barisanus auch eine Maiestas hinzugefügt, die dem französischen Typus ziemlich nahe kommt.[3] So beliebt wie im Norden, besonders in Frankreich, ist die Maiestas in Italien nie geworden, nur wo man mehr in Anlehnung an abendländische Vorbilder arbeitete, nahm man gelegentlich auch die Maiestas in den Bilderkreis auf, der byzantinischen und der von ihr beeinflußten italienischen Kunst blieb diese Darstellung immer fremd.

Ohne die Evangelistensymbole wurde der Salvator Mundi bisweilen in einer Mandorla thronend dargestellt,[4] häufiger aber umgab man ihn mit seinen zwölf Aposteln,[5] oder mit den beiden ersten unter

---

[1] Venturi, III, Fig. 82.

[2] Venturi, III, S. 172 ff. Fig. 147.

[3] Abbildungen Schulz, a. a. O., Taf. 20 ff. L'Arte 1898, S. 15 f. Bertaux, L'Art dans l'Italie méridionale, S. 420 f. Es mögen hier noch einige Darstellungen der Maiestas erwähnt werden, die in Italien nicht allzu häufig sind: Relief des Bonus Amicus im Camposanto von Pisa, ein anderes von Mstr. Philippus in der Krypta des Domes von Ancona, Arca im Dom von Parma, Altar in Bardone, Altarvorsatz im Dom von Città die Castello (1143). Nur das erste Relief erinnert an französische Kompositionen. Einen ganz abweichenden Typus repräsentiert ein ital. Elfenbeinrelief im Bargello zu Florenz (Graeven, Elfenbeinwerke Nr. 27): Christus steht in der Mandorla von vier Engeln angebetet, die Evangelistensymbole sind wie auf den röm. Triumphbogen-Mosaiken nebeneinander aufgereiht.

[4] Gewöhnlich in Verbindung mit der Himmelfahrt, z. B. auf dem Altar des Ratchis in S. Martino zu Cividale, aber auch als Einzelbild (u. a. Pisa, Baptisterium).

[5] An Portalen in Bergamo, S. Maria M. — Cremona, Nordportal des Domes — Piacenza, S. Ilario — Aquila, S. Maria — Bitetto, Dom — Galatina, S. Caterina usw.

ihnen, mit Paulus und Petrus, so wie er ja schon oft auf altchristlichen Denkmälern, besonders auf Sarkophagen, zu sehen ist. Die Stellung der beiden Apostelfürsten wechselte. Bald steht Paulus, bald Petrus rechts vom Herrn, doch immer finden sich diese beiden neben ihm und nicht der Lieblingsjünger Johannes, der vielmehr als Fürbitter (bei der Deësis) oder unter dem Stamm des Kreuzes in Gemeinschaft mit der Mutter Gottes neben Christus erscheint. Ausnahmsweise wurden die zwölf Apostel als fast lebensgroße Freifiguren neben Christus bez. der Kreuzigung auf die Lettner in S. Zeno zu Verona und in der Markuskirche zu Venedig aufgestellt.[1]

* * *

Nächst dem thronenden Christus bildet der Gekreuzigte, der die zweite, menschlich leidende und durch ihre Leiden die Menschheit erlösende Seite in Christi Natur offenbart, die wichtigste Einzeldarstellung. Das tiefste Geheimnis im Wesen Christi, die erlösende Macht seines Todes, ist von der älteren Kunst weder begriffen noch veranschaulicht worden. Sie kannte das Bild des Gekreuzigten nicht. Ihr heiterer Geist, noch von den letzten Strahlen des untergehenden antiken Kunstideals erhellt, war weit davon entfernt, einer Aufgabe gerecht werden zu können, die vom Künstler vor allem psychologische Vertiefung forderte.

Die ältesten Beispiele einer Kreuzigung, die erst dem 5. Jahrh. angehören, die Reliefs an der Holztüre von S. Sabina in Rom und ein Elfenbeinrelief im brit. Museum zu London, zeigen denn auch in keiner Weise eine tiefere Auffassung des erhabenen Gegenstandes.[2] Wie hier bei diesen beiden frühesten Beispielen, so bildet auch späterhin die Kreuzigung einen und zwar den wichtigsten Bestandteil aus dem christologischen Zyklus, sie ist aber im Zusammenhang mit anderen Szenen stehend, also historisch aufgefaßt, noch nicht zum re-

---

[1] Vergl. das Kapitel über die Apostel in der Kunst.

[2] Beide oft abgebildet, u. a. Kraus, G. Ch. K. I, Fig. 136 u. 137. Die Entwicklungsgeschichte des Kruzifixbildes und die dazu gehörige Literatur findet man am besten zusammengestellt bei Kraus a. a. O., II, 310 f. Für uns handelt es sich hier natürlich nicht um eine erschöpfende Ikonographie der Kreuzigung innerhalb der italienischen Kunst.

Als Ersatz für das Bild des Gekreuzigten mochte die Crux Gammata gelten, das prächtige mit Edelsteinen besetzte Kreuz, das wir z. B. auf dem Apsismosaik von S. Pudenziana und auf anderen Mosaiken und Wandmalereien in Rom und Ravenna sehen. Die Apsis der Felixbasilika in Nola war mit demselben symbolischen Zeichen geschmückt.

präsentativen Symbol geworden. Erst der isoliert stehende Kruzifixus in Lebensgröße oder Ueberlebensgröße an weithin sichtbarer Stelle (am Altar, vom Triumphbogen herabhängend, an der Eingangswand) erfüllt einen ganz besonderen Zweck und nimmt eine Ausnahmestellung ähnlich derjenigen der Maiestas innerhalb des kirchlichen Bilderkreises ein. Der Tod Christi wird hiermit zum wichtigsten Ereignis der Heilsgeschichte gestempelt und zum Denkmal für jeden gesetzt, der an den Segnungen des christlichen Glaubens teil haben will.

Zwei unter sich ganz verschiedene Auffassungen standen einander gegenüber oder lösen sich besser gesagt ab; die eine sieht in Christus den Siegreichen, den weder vom Alter, noch vom Leiden, auch nicht vom Tode Besiegbaren, den Triumphator, den Herrn über Leben und Tod. Es ist das die ältere Auffassung, wie sie schon durch die beiden zuerst genannten Denkmäler vertreten wird, und die sich von der karolingisch-ottonischen Zeit[1] an bis zum 12. Jahrh. behauptete. Die Verse, die zum Lobe des Gekreuzigten gedichtet wurden, klingen voller Zuversicht, Scotus Erigena z. B.[2] besingt den Heiland, wie Homer die Helden des trojanischen Krieges, oder Vergil die Taten des Aeneas:

Ecce crucis lignum quadratum continet orbem
In quo pendebat sponte sua Dominus
Et Verbum Patris dignatum sumere carnem
In qua pro nobis hostia grata fuit.

In den Hymnen[3] wird das Kreuz sehr oft als «*arbor*» angeredet, d. h. als Baum des Lebens, denn nach mittelalterlicher Auffassung war der Stamm des Kreuzes aus dem Holz des Lebensbaumes gezimmert worden. Die Legende berichtet, daß auf dem Grabe Adams ein Reis vom Baume des Paradieses gepflanzt worden war, das, zum mächtigen Baum geworden, für den Kreuzstamm verwendet wurde.[4]

---

[1] Vergl. Schlosser, Schriftquellen zur Gesch. der karol. Kunst, S. 356 f.

[2] De Christo crucifixo. Migne 212. Eine reine Spielerei sind die gekünstelten Verse des Rabanus Maurus, De laudibus sanctae crucis. Migne 107.

[3] Mone, lat. Hymnen des Mittelalters, 3 Bde. Freiburg 1853, Nr. 103 (S. 137):

Salve crux sancta,
Salve lignum triumphale,
In qua pependit
Christus patris salutare.
Quam praesignavit
Lex testamenti veteris,
Quam praegustavit
Rex deus exemplum ceteris.

Salve crux sancta
Vera spes verae salutis
Per te salvemur
Semper a periculis.
Audi nos rex Christe,
Clemens et misericors,
Deduc nos hoc signo
Ad aeterna gaudia.

Nr. 112 (S 147): «*Salve crux sancta, arbor digna*». Nr. 109 (S. 143): «*Salve crux laudabilis, arbor admirabilis*» etc.

[4] Vergl. das weiter oben über Adam Gesagte.

Diese Legende vom Kreuzstamm wurde in der Leggenda dell' albero della croce[1] im 14. Jahrh. weiter ausgesponnen, ein lehrreiches Beispiel für die Art, wie man im späteren Mittelalter begierig nach allerhand mystischen Beziehungen suchte. Der Hergang der Erzählung ist kurz folgender: Adams nachgeborner Sohn Set erhielt vom Engel im Paradies den Befehl, drei Körner, die dieser ihm gab, beim Tode Adams dem Toten unter die Zunge zu legen. Set tat nach dem Gebot des Engels, und es wuchsen drei Reiser aus dem Grabe, einer vom Oelbaum, einer von der Zeder und einer von der Zypresse. Moses fand die drei Reiser nach seiner Rückkehr aus Aegypten und verrichtete viele Wunder mit ihnen, indem er durch ihre Berührung Kranke heilte und Wasser aus dem Felsen schlug. Nach 1000 Jahren erhielt der König David vom hl. Geist den Befehl, die drei Reiser nach Jerusalem zu bringen, wo sie erst in eine Zisterne versenkt, dann im Tempel untergebracht wurden. Auch hier geschahen Wunder, dann wurde aus dem Holz eine Brücke gezimmert, die über das Wasser Siloe geschlagen wurde. Als die Königin von Saba nach Jerusalem kam, um Salomo zu besuchen, betete sie das Holz an und weissagte, daß die Erde wegen dieses Holzes zittern werde, und Sonne und Mond ihr Licht verlieren und die Toten auferstehen würden. Zu Christi Zeiten wurde endlich das Kreuz aus dem Holz gezimmert. So wuchs aus dem Grabe Adams, der die Erbsünde in die Welt gebracht hatte, der Stamm, an dem Christus durch seinen Erlösertod die Welt von der Macht der Sünde befreite.

Der Wechsel im Typus des Gekreuzigten fiel gewiß nicht zufälligerweise mit dem Wirken des hl. Franziskus zusammen. Für Italien bedeutete die Franziskanerbewegung einen tiefen Einschnitt nicht nur im religiösen, sondern auch im künstlerischen Leben, sie ging wie ein Sturm durchs Land und versetzte die Menschen in tiefste seelische Erregung. Der Gottesdienst war vielfach zum reinen zeremoniösen Kultus geworden, er wurde jetzt zum religiösen Erlebnis. Das bloße Anschauen genügte dem Geist nicht mehr, er wollte sich hineinversenken in die Mysterien der göttlichen Gnade, ganz aufgehen in Gott. Welches Bild griff tiefer in die menschliche Seele, welches war erschütternder und zugleich trostreicher als der Heiland am Kreuz?

Des hl. Franziskus Stigmatisation auf dem Berge Alvernia (angeblich 1224) wird geradezu zum Symbol der neuen Auffassung vom Wesen Christi. Den menschlich leidenden und darum den Menschen

[1] D'Ancona, Manuale della letteratura italiana I, S. 445 f.

trotz seiner Göttlichkeit so unendlich nahestehenden Christus wollte man sehen, nicht den erhaben über den Menschen in unnahbarer Majestät thronenden Weltherrscher.

Ergreifender als in den noch vielfach rohen und unbeholfenen Malereien der Zeit unmittelbar nach dem Tode des hl. Franz (1228) spricht sich die neue Empfindungsweise in den religiösen Dichtungen aus. An den leidenden dornengekrönten Christus[1] hatte schon Bernhard von Clairvaux in seinem Tractatus de interiori domo erinnert (Migne 184, c. 22): «*Quoties tu sentis turpibus cogitationibus pulsari, et ad illicitam delectationem allici; toties pone ante mentis oculos quomodo Christus in cruce crucifixus est per te. Intuere quomodo a Juda Judaeis traditur, et quam viliter pertractatur, blasphematur, et colaphizatur, iudicatur et condemnatur, exspoliatur et flagellatur; ad ultimum vero contumeliis et opprobriis affectus inter duos latrones suspenditur: clavis cruci affixus, sputis derisus, spinis coronatus, lancea perforatus. Ex omnibus partibus sanguis emanat, et inclinato capite emittit spiritum.*»[2] Diese Schilderung entspricht in der Tat schon dem Kreuzigungsbilde, wie es erst etwa seit dem zweiten Drittel des 13. Jahrh. in der Malerei aufkam.

In den geistlichen Gesängen eines Jacopone da Todi und anderer aus dem Franziskanerorden hervorgegangener Dichter erkennen wir die gleiche Grundstimmung, die auch aus den Kreuzigungsbildern der gleichzeitigen oder späteren Maler herausspricht. Dichter wie Maler sind — das mag hier besonders hervorgehoben werden — immer dem Bericht des Johannes-Evangeliums gefolgt, der die Mutter Maria und den Lieblingsjünger Johannes am Fuße des Kreuzes stehen läßt, während die drei Synoptiker bekanntlich nur von den Frauen sprechen, die von fern der Kreuzigung beiwohnten, und unter denen sich die Mutter des Herrn nicht befand. Mag auch die Erzählung im Johannes-Evangelium ursprünglich eine bloße Allegorie gewesen sein,[3] so ist sie doch in der Kunst niemals als solche aufgefaßt worden, und eine der ältesten Kreuzigungsdarstellungen, die schon genannte Londoner Elfenbeintafel, zeigt beide Personen neben dem Kreuze stehend, allerdings noch nicht in der traditionellen Weise, nämlich Maria rechts und Johannes links von Christus. Es war rein vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet ein außerordentlich

[1] Seit dem 11. Jahrh., besonders aber im 12. Jahrh. trägt der Gekreuzigte die Königskrone, wie auf den Maiestasbildern der Rex gloriae.

[2] Vergl. desselben Autors *Liber de Passione Christi* (Migne 182).

[3] Pfleiderer, Die Entstehung des Christentums S. 233.

glücklicher Gedanke, dem Berichte des spätesten Evangelisten folgend die Figuren der Maria und des Johannes einzuführen, wenn auch die künstlerische Verwertung dieser Idee erst im späteren Mittelalter erfolgreich durchgeführt wurde.

In einer Lauda sulla Passione di Cristo,[1] wahrscheinlich von Jacopone gedichtet, ist die Geschichte der Kreuzigung zu einer kurzen, aber gerade darum und wegen der naiven volkstümlichen Ausdrucksweise um so erschütternderen Tragödie geworden. Dieses einfache Frage- und Antwortspiel wirkt mächtig ergreifend. Es führt uns in wenigen Sätzen das Drama von Golgatha vor Augen, die Gefangennahme und den Verrat des Judas, die Vorladung vor Pilatus, das «Kreuzige ihn!», die Dornenkrönung, endlich die Kreuzigung selbst und die Klage der Maria. Rührend klingen die Worte Christi an Maria:

Mamma, ov' êi tu venuta?
Mortal me dài feruta,
Chè' l tuo piangner me stuta,
Chè 'l vegio si afferrato.

Eine ganz neue Gefühlswelt tut sich vor unseren Blicken auf. Die Vermenschlichung der Gefühle bedeutet zugleich eine Vertiefung, die der früheren Kunst fern lag. Ebenso sind die Worte Mariens an Johannes aus warm empfindenden Herzen gesprochen:

Joanne, filglio novello,
Mort' è lo tuo fratello!
Sentito agio 'l coltello
Che fo profetiçato,

Che morto à filglio et mate,
De dura morte afferrate;
Trovârse abbraccecate
Mate e filglio a un cruciato.

Eine ähnliche Gesinnung spricht sich in einigen «Devozioni» aus,[2] kurzen Andachten in Form von Zwiegesprächen, in denen Christus seiner Mutter die Notwendigkeit seines Todes am Kreuze auseinandersetzt.

Die ungewöhnliche Grausamkeit im Schicksale Christi wurde mitunter mit ganz besonders beredten Worten geschildert, durch die der Gläubige bis zur völligen Ekstase erregt werden mußte. Da wurde von der grausamen Geißelung und Dornenkrönung, von der verruchten

---

[1] D'Ancona, Origini del teatro italiano S. 157 f.
[2] D'Ancona, Origini etc. 168ff. Vergl. auch Thode, Franz v. Assisi, S. 437ff.

Todesart in Gemeinschaft mit gemeinen Verbrechern, von all dem Schimpf und Schmerz erzählt, die den Schlußakt der großen Christustragödie erfüllen.[1]

* * *

Die bildende Kunst suchte natürlich ebenso wie die Poesie in ihren Schöpfungen Christus als den menschlich Leidenden den Gläubigen näherzubringen, der so ganz verschieden war von dem Triumphator am Kreuz der älteren Zeit. Für den triumphierenden Typus, wie wir ihn der Kürze halber nennen wollen, ist das Hauptmerkmal das, daß Christus lebend am Kreuze hängt, oder eigentlich steht, die Beine stehen senkrecht nebeneinander, die Arme sind mit einer leichten Krümmung ausgestreckt. Der Kopf ist entweder gerade emporgerichtet oder kaum merklich zur Seite geneigt, die weitgeöffneten Augen blicken freundlich herab. Der Ausdruck des Gesichtes ist ruhig und mild, aber nicht schmerzvoll verzerrt. Die Hände sind ausgestreckt, gleichsam unberührt von den Nägeln, die sie durchbohren, in einer Haltung wie sie auf altchristlichen Denkmälern der stehende Christus bisweilen einnimmt, bevor der Segensgestus zur stereotypen Handbewegung Christi wurde. Der Körper zeigt nur geringe Blutspuren, die aus den vier Nägelmalen fließen, und ist nicht im qualvollen Todeskampf zusammengekrümmt. Das Lendentuch ist breit und einfach verschlungen, es reicht bis zu den Knieen herab, hat aber keine flatternde Zipfel, noch ist es durchsichtig. In den Kreuzarmen sind gewöhnlich die kleinen Figuren der Maria und des Johannes, mitunter auch die anderen Marien und Nikodemus zu sehen, seltener die Evangelistensymbole, Engel oder Passionsszenen. Das längere Ende des Kreuzes ist oft verbreitert und dient dann zur Aufnahme kleiner Passionsszenen, die in Streifen übereinander angeordnet sind, oder Maria und Johannes stehen an dieser Stelle. Das Kopfende wird durch die Inschrift (Jesus Nazarenus Rex Judaeorum), Gottvater, Christus oder Maria, Engel, Himmelfahrt oder Ausgießung des hl. Geistes eingenommen, durch solche Personen und Szenen also, die auf den Himmel hinweisen. Am Fußende sind ent-

[1] Vergl. die von Gaspary, Gesch. d. ital. Lit. I, S. 148 mitgeteilte Lauda. In einem veroneser Gedicht des 13. Jahrh. über die Passion und Auferstehung Christi heißt es vom Herrn am Kreuz:

Tuto nuo era l Segnor se no un picol drapo
che lo covria un poco de soto del costao
e no avea miga là o' inclinar el cavo.

Studi di Filologia Romanza, Torino 1903 vol. IX, S. 215.

weder auch Szenen aus der Passion (oft Petrus und die Magd), der Schädel Adams oder der Stifter angebracht. Der Schädel Adams soll ebensowohl auf die Herkunft des Kreuzstammes als auf die mystische Beziehung zwischen Christus und dem Stammvater hinweisen, die wir im I. Kapitel berührten. Unter den Farben herrschen die hellen bunten Töne vor, der Körper Christi zeigt eine lichte Karnation und schwach vortretende Muskulatur, so sollte auch äußerlich die Jugendlichkeit in der Erscheinung Christi und die frohe siegesgewisse Stimmung im strahlenden Kolorit zum Ausdruck gebracht werden.

Als das älteste datierbare Kruzifix, das den Typus des leidenden und sterbenden Christus repräsentiert, gilt dasjenige aus S. Francesco in Assisi, jetzt in Gualdo, das im Jahre 1236 von Giunta Pisano gemalt wurde. Auf den älteren Denkmälern, die diesen Typus vertreten, ist Christus noch jugendlich gebildet, er hängt aber tot am Kreuz. Der Körper ist stärker ausgebogen, die Füße mit zwei Nägeln nebeneinander, später mit einem Nagel übereinander angeheftet, die Fußspitzen immer nach außen gekehrt. Die Arme sind noch ziemlich gerade ausgestreckt, aber die Hände hängen meist schlaff herab. Der Kopf ist stark gesenkt und mehr im Profil gesehen. Die Augen sind immer geschlossen, in dem oft alten runzeligen Gesicht haben die überstandenen Leiden ihre deutlichen Spuren hinterlassen. Das Lendentuch ist breit, kunstvoll verknotet und hängt an den Seiten oft in langen Zipfeln herab. Die späteren Repräsentanten des hier beschriebenen Typus zeigen mitunter einen leichten Schleier, der die Körperformen vollkommen durchscheinen läßt. Maria und Johannes nehmen auch jetzt noch die Enden der Kreuzarme ein, aber nur bei den älteren Werken sind es ganze Figuren, später (durch Giunta Pisano eingeführt?) Brustbilder. Die kleinen Szenen aus der Passion und andere Figuren, die das Bild des Gekreuzigten umgaben, finden sich nur noch vereinzelt bei einigen älteren Kruzifixen, fallen aber für gewöhnlich (auch bei Giunta Pisano) fort, und das obere Ende des Kreuzes wird entweder mit dem Brustbild des Heilands, Gott Vaters oder einer Inschrift versehen, auf einigen Kruzifixen (im Museum von Perugia, Arezzo S. Francesco und Assisi, S. Chiara) ist am Fußende die kleine Figur des hl. Franziskus angebracht.

So unbeholfen auch die meisten jener Kruzifixbilder waren, mangelhaft in der Zeichnung und übertrieben im Ausdruck, so empfindet man doch den ernsten Willen der Künstler, auch ihrerseits dem Geist der neuen Zeit Rechnung zu tragen. Ergreifender ist die Kreuzigung niemals dargestellt worden, auch später nicht, als von Cimabue in

der Oberkirche von S. Francesco in Assisi. Wir kommen hierauf noch einmal bei Besprechung der Bilder aus dem Leben Christi zurück. Besser ist die auf Christus gedeutete Stelle aus dem Propheten Jesaja niemals verstanden worden, als von den Dichtern und Malern des 13. Jahrhunderts: «*Vere languores nostros ipse tulit, et dolores nostros ipse portavit, et nos putavimus eum quasi leprosum, et percussum a Deo et humiliatum*» (Is. LIII, 4).[1]

---

[1] Ueber die Kruzifixe des Mittelalters in Italien vergl. Crowe und Cavalcaselle I, 129 f. Thode, Franz v. Assisi, S. 443 f. Zimmermann, Giotto S. 168 f. Im folgenden eine Zusammenstellung der bekannteren Kruzifixe, die aber auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben soll, die in Klammern beigefügten römischen Zahlen bezeichnen den Typus des triumphierenden (I.) oder leidenden, toten Christus (II.). Arezzo: S. Francesco (II. von Margaritone, mit dem Bild des hl. Franziskus) — S. Maria d. Pieve (I.) — Museum (II. angeblich von Margaritone). Assisi: S. Chiara (I. Christus umgeben von Engeln etc. am Kopfende Himmelfahrt Christi) — Ebenda (I. Kopie des vorigen) — Ebenda (II. Bild des hl. Franz. Die Inschrift nennt die Aebtissin Benedicta, Nachfolgerin der hl. Klara) — S. Francesco, Sakristei (II.) — S. Maria degli Angeli (II. von Giunta Pisano. Abb. d'Agincourt Taf. 102, 7). Bologna: S. Francesco (II.) — Museo Civ. (II.). Castiglione Aretino: Capp. del Sacramento (I.). Castiglione Fiorentino: S. Francesco (II.) — S. Giuliano (I. von Thode, Franz v. Assisi S. 443 erwähnt, identisch mit dem von Crowe und Cavalcaselle erwähnten in Castiglione Aretino?). Florenz: Akademie (II. von Bonaventura Berlinghieri für S. Chiara in Lucca gemalt. Die Form des Kreuzes mit nach oben gerichteten schrägen Kreuzarmen findet sich ähnlich auf einem Wandbild in SS. Quattro Coronati in Rom von 1248, jetzt nicht mehr vorhanden, s. d'Agincourt Taf. 101.) — Carmine (II.) — S. Croce (II.) — Uffizien Nr. 3 (I. Mit folgenden Passionsszenen: Fußwaschung, Judaskuß, Geißelung, Kreuztragung, Kreuzabnahme, Grablegung, Vorhölle.) — Ebenda Nr. 4 (II. Passionsszenen: Christus vor Kaiphas, Verspottung, Geißelung, Kreuztragung, Kreuzabnahme, Grablegung, Frauen am Grabe, Emmaus). S. Gimignano: Pal. Publ. (II. Passionsszenen: Judaskuß, Christus vor Kaiphas, Geißelung, Verspottung, Christus besteigt das Kreuz, Beweinung, Ausgießung des hl. Geistes.) — Ebenda (II.). Gualdo (II.). Lucca: S. Donnino (II.) — S. Giuglia (I.) — S. Maria de Servi (II.) — S. Michele (I. Oben thronender Gott-Vater zwischen Engeln. Kreuzarme: Evangelistensymbole und Engel. Nebenszenen: Maria und Johannes, Petrus und Magd, Geißelung, Schächer am Kreuz, Grablegung, Frauen am Grabe.) — Pal. Provinc. (I. Maria zwischen zwei Engeln, Evangelistensymbole, Maria und Johannes.) — Ebenda (I. Inschrift: Berlingeri me pinxit.) — Ebenda (II. 1288 Deodati Filii Orlndi de Luch me pinxit). Mailand: Dom (I. Gestiftet vom Erzbischof Aribert 1018—45. Abb. Romussi, Milano ne' suoi monumenti Tav. 47.) — S. Eustorgio (II.). Perugia: Pinakothek Nr. 18 (II. Oben Maria Orans zwischen zwei Engeln. Maria und Johannes, Stifter und Schädel Adams.) — Ebenda Nr. 26 (II. ao. 1272 a. S. Bernardino. Oben Brustbild des segnenden Christus, Maria Orans zwischen zwei Engeln, Bild des hl. Franz.) — Ebenda Nr. 15 (II.). Pisa: Camposanto (I. 1238 gemalt, Inschrift neuer.) — S. Frediano (II.) — S. Marta (I. Oben Brustbild Christus in der Glorie. Maria und Johannes, Passionsszenen: Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Petrus und Magd, Dornenkrönung, Geißelung, Kreuzabnahme, Frauen am Grabe.) — Museo Civ. Nr. 3 (I. a. S. Francesco, Evangelistensymbole, Maria und Johannes, Petrus und Magd.) — Ebenda Nr. 5 (I.) — Ebenda Nr. 6 (II.) — Ebenda Nr. 15 (I. a. S. Silvestro.

Durch Giotto wurde die Auffassung des Gekreuzigten veredelt, aber nicht wesentlich verändert. Christus hängt tot mit tief herabgesunkenem Haupte am Kreuz, der Kopf ist wie auf allen früheren Werken stets auf die rechte Seite geneigt, also dorthin, wo Maria stand. Die Füße werden von einem Nagel durchbohrt, die Fußspitzen sind einwärts gebogen, um die Lenden ist ein durchsichtiger Schleier gewunden. Das Gesicht scheint mehr den Todesschlaf als den Todesschmerz ausdrücken zu sollen, der Körper ist jugendlich idealisiert und zeigt weder die übertriebene Muskulatur, noch auch die gewaltigen Formen der älteren Kruzifixe. Der Leib ist nicht in der unnatürlichen Weise ausgebogen, wie das früher der Fall war, sondern hängt senkrecht herab, aber die Oberschenkel sind nach außen gewendet (fast immer nach derselben Seite, nach der das Haupt sich neigt). Die kleinen Passionsszenen fielen weg, nur die Brustbilder der Maria und des Johannes an den Enden der Querarme sind geblieben, das Kopfende

---

Oben: Maria Orans, Engel, Jünger. Passionsszenen: Abendmahl, Fußwaschung, Gefangennahme, Kreuzigung, Frauen am Grabe, Emmaus, zweimalige Erscheinung des Auferstandenen, Ausgießung des hl. Geistes.) — Ebenda Nr. 17 (II. von Giunta Pisano, mit Brustbildern Mariae und Johannis.) — Ebenda Nr. 19 (II. Abb. Zimmermann a. a. O. 71. Oben: Gott-Vater zwischen Engeln thronend. Passionsszenen: Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung, Vorhölle, Frauen am Grabe, Emmaus, Thomas.) — S. Pierino (II. Oben: Christus in Mandorla von zwei Engeln getragen, Maria Orans zwischen zwei Engeln. Inschrift: *Mortis destructor, vite reparator et auctor.* Kreuzarme: Maria und Johannes. Unten: Petrus und Magd.) — SS. Raniero e Leonardo (II. von Giunta Pisano, Oben: Christus in der Glorie.) — S. Sepolcro (I. Oben: Christus in der Glorie. Passionsszenen: Abendmahl, Fußwaschung, Gefangennahme, Kreuzigung, Frauen am Grabe, Emmaus, letztes Abendmahl, letzte Erscheinung Christi, Ausgießung des hl. Geistes.). Pistoja: Dom (II. In der Sakristei. Passionsszenen: Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Geißelung, Kreuzabnahme, Grablegung, Frauen am Grabe.) — S. Francesco (II.). Sarzana (I.). Siena: Akademie (II. Oben: Pelikan seine Jungen mit seinem Herzblut tränkend. Christus trägt die Dornenkrone.) — S. Caterina (I. Nebenfiguren: Maria, Johannes, Frauen, Schächer am Kreuz.) — Servi di Maria (II.). Spoleto: Dom (I. ao. 1187 Opus Alberto. Am Fußende der Schädel Adams.). Venedig: S. Marco, Capp. della Vergine (II.) — S. Pantaleone (II. Oben: Engel mit Stabszepter und Globus zwischen Maria und Johannes.). Zara, S. Francesco (I. Oben: Engel mit Szepter und Globus. Kreuzarme: Maria und Johannes. Lat. und Griech. Beischriften. 11. Jahrh. Die Figur erhaben, wie bei dem Kruzifix des Aribert im Mailänder Dom.)

Seltener als die gemalten Kruzifixe sind die aus Holz geschnitzten aus dem 12. und 13. Jahrh.: S. Antimo (II. Prov. Siena.). Bologna in einem Seitenraum des Domes (I. Zusammen mit Maria und Johannes). Casal Monferrato, Dom (I.). Cividale, Dom (II.). Modena, Dom (II.). Piacenza, S. Savino (I.). Scala bei Ravello (II.). Möglicherweise hingen diese Kruzifixe ursprünglich vom Triumphbogen herab, oder waren am Lettner aufgestellt, wie das in Deutschland mehreren Orts der Fall ist (z. B. Dom von Halberstadt und Naumburg, Wechselburg und Freiberg i. S.).

wird meist durch eine Inschrift oder eine Halbfigur Christi eingenommen. Das dramatische Pathos wurde gemildert, damit aber auch der Eindruck abgeschwächt, man opferte dem neuen Schönheitsideal das manchmal wohl abstoßende, aber immer eine starke Wirkung ausübende Bild des Kruzifixus der vorangegangenen Epoche.

* * *

Aus viel späterer Zeit stammen die Kreuzallegorien,[1] die weniger als Andachtsbilder gedacht waren, sondern vielmehr, dem allgemeinen Zuge der spätmittelalterlichen Zeit folgend, einen didaktischen Zweck hatten. Daß das Kreuz Christi von den Dichtern als Baum besungen wurde, lehrten uns verschiedene mittelalterliche Hymnen, in den Kreuzallegorien wurde es nun auch wie ein Baum gebildet mit zwölf Zweigen, in deren Geäst Bilder aus der Geschichte Jesu oder der Vorfahren Christi angebracht sind. Ueber dem Haupte Christi sitzt der symbolische Pelikan in seinem Nest, das Sinnbild des für die Menschen sterbenden Heilands. Die ausführlichste Schilderung des Lebens Christi verbunden mit der Geschichte des ersten Menschenpaares bis zur Vertreibung aus dem Paradiese und einem Bilde der himmlischen Herrlichkeit, bietet uns ein Tafelbild in der Florentiner Akademie.[2] Einfacher sind die großen Kreuzallegorien in Florenz (Refektorium von S. Croce) und Pistoja (S. Francesco von Niccolo di Pietro Gerini und Antonio Vite?). Am Fuße des Kreuzes befindet sich die Gruppe der Frauen, der schreibende Bonaventura und andere Heilige. Der hl. Franz umschlingt den Stamm des Kreuzes. Die Szenen aus dem Leben Christi sind weggelassen, in runden Medaillons sind Aussprüche des hl. Bonaventura angebracht, an den Seiten Brustbilder der Propheten mit Spruchbändern. Der Gedanke, dem Kreuze Christi die Gestalt eines Stammbaumes zu geben, in dessen Zweigen die Vorfahren Christi erscheinen, ist auf einem Kreuzigungsbild in San Giovenale zu Orvieto ausgeführt. In merkwürdiger Weise haben die Dominikaner, die großen Rivalen der Franziskaner, sich der

[1] Ueber die Kreuzallegorien und die Schrift Bonaventuras, das «Lignum vitae», die ihnen zugrunde gelegt wurde, vergl. Thode, Franz von Assisi S. 502 ff., und Kraus, G. Ch. K. II, 279.

[2] Ausführlich beschrieben bei Thode, a. a. O. Eine dem Stil Pietro Lorenzettis nahestehende Kreuzallegorie in der Akademie von Siena (Stanza II, Nr. 37). Hier wird durch Sündenfall, Brudermord und jüngstes Gericht auf der einen Seite, durch irdisches und himmlisches Paradies auf der anderen, auf die Sünde und die Erlösung durch Christi Opfertod hingewiesen. Nicht mehr erhalten ist die von d'Agincourt Taf. 135 abgebildete Kreuzallegorie, die sich in einem Seitengebäude von S. Agnese fuori bei Rom befand.

Idee der Kreuzallegorie bemächtigt. Im Chiostro Verde zu Florenz sieht man den Gekreuzigten, am Fuße des Kreuzes den geflügelten hl. Dominikus und in den Zweigen des Kreuzbaumes Medaillons mit Prophetenbildern, Dominikanermönchen und kleinen Szenen aus dem Leben des Dominikus.

Einen mehr lehrhaften Charakter tragen auch die Bilder Christi an sich, der von Maria und Johannes beweint wird, oder der seine Wundmale zeigt und von den Marterwerkzeugen umgeben ist.[1] Zu den Marterwerkzeugen zählen nicht nur die Geißel, Nägel, Dornenkrone, sondern auch Judas, der seinen Lohn empfängt, die Säule, auf der der Hahn sitzt, Köpfe und Hände von Personen, die mit der Passion zusammenhängen. Diese schulmeisterliche Auffassung der Passion, die auf einem Bilde wie an einem Exempel die ganze Leidensgeschichte zu demonstrieren sucht, gehört den spätesten Resten des Mittelalters an, die sich bis zur ersten Hälfte des 15. Jahrh. in Italien erhalten haben. Fra Angelico malte ein solches Marterbild (Florenz, Akademie), ein gleiches Lorenzo Monaco (Florenz, Uffizien), andere in S. Gimignano (Pal. Communale und S. Agostino) und Bologna (Pin. Nr. 230, Bologneser Schule des 14. Jahrh.).

Christus als Schmerzensmann d. h. seine Wundenmale zeigend fand einen künstlerisch vollendeten Ausdruck erst durch die Meister der Frührenaissance. Die Gotik verwandte diese Darstellung häufig für ihre Grabdenkmäler, auch als Altarschmuck (z. B. an der vergoldeten Silber-Pala im Dom von Grado vom Jahr 1372).

Auch die Gruppe der Pietà ist eine Schöpfung des späteren Mittelalters. In Italien ist sie nicht sehr populär geworden und findet sich nur vereinzelt als Altarfigur, in S. Francesco zu Ragusa als Tympanonfigur. Daß man gerade diese Szene als Portalschmuck wählte, ist bezeichnend für den Franziskanergeist, dem eigentlichen Mittelalter widerspricht es durchaus an dieser Stelle ein Bild aus der Leidensgeschichte Christi oder der Maria anzubringen.

Nur selten hat sich die mittelalterliche Kunst an die Wiedergabe der Trinität gewagt, für die Künstler galt das Wort Dantes:

Matto è chi spera che nostra ragione
Possa trascorrer la infinita via
Che tiene una sustanzia in tre persone
(Purg. III, 34—36).

[1] Mitunter auch auf Bildern der Gregorsmesse, wo Christus auf dem Altar erscheint, umgeben von den Leidenswerkzeugen usw.

Der Gegenstand war auch mehr für die spekulative Theologie als für die darstellende Kunst geeignet. Paulin von Nola erwähnt zwar ein Bild der Trinität in seiner Felixbasilika,[1] allein es zeigt mit den späteren Bildern keinerlei Uebereinstimmung, da es rein symbolisch aufgefaßt war, Gott Vater war durch die Hand, die aus den Wolken greift (wie auf vielen Mosaiken) und Christus durch das Lamm versinnbildlicht. Das Fest der Trinität bildete in der abendländischen Kirche seit dem 12. Jahrh. den Abschluß des Osterfestkreises, in Italien mehren sich die Darstellungen der Trinität aber erst lange nach diesem Zeitpunkt, die frühesten erhaltenen Beispiele stammen aus der 2. Hälfte des 13. Jahrh. Niccolo Pisano brachte an seiner Kanzel in Siena die Trinität an, bei der Christus zwar in menschlicher Figur segnend dargestellt war, Gott Vater aber nur durch die aus dem Himmel reichende Hand symbolisiert ist, der hl. Geist ist wie gewöhnlich durch eine Taube versinnbildlicht. Die in Italien gebräuchlichste Art der Trinitätsdarstellung zeigt Gott Vater in erhabener Majestät thronend. Er hält den Gekreuzigten gerade vor sich, worin jedenfalls eine Erinnerung an die durch das Trinitatisfest abgeschlossene Passionszeit ausgedrückt sein sollte, eine weiße Taube schwebt auf Christus herab. Bei dieser Art der Darstellung kamen die Verschiedenheit der Manifestationen des dreieinigen Gottes in den drei Personen zur Geltung, die Allmacht in Gott Vater, die Allliebe in Christus, die Allweisheit im hl. Geist. In Frankreich läßt sich dieser Typus bis ins 12. Jahrh. zurückverfolgen,[2] in Italien scheint das Jahr 1300 die ungefähre Grenze zu bezeichnen, von der ab die Trinität in der oben bezeichneten Weise vorkommt.[3]

Im Gegensatz zu dieser Auffassung von den drei Offenbarungen

---

[1] *Pleno coruscat Trinitas mysterio,*
Stat Christus agno; vox Patris coelo tonat:
Et per Columbam Spiritus sanctus fluit.
Schlosser, Quellenbuch, a. a. O., S. 19.

[2] Didron, Iconographie chrét. Paris 1843, S. 523 ff. Fig. 145.

[3] Beispiele in Verona, Wandmalerei in S. Zeno und Bild des Turone im Museum (1360). Florenz, Wandbilder in Orsanmichele und S. M. Novella (v. Masaccio). — Elfenbeinschnitzerei im Mus. Carrand. Tafelbild in S. Giovanni Valdarno. Neapel, S. Gennaro, Triptychon von Taddeo di Bartolo. Ein großes Holzkruzifix in S. Zeno zu Verona zeigt am Kopfende des Kreuzes die kleinen Figuren Gott Vaters und der Taube. Die Auffassung ist also hier etwas verändert, indem der Kruzifixus die Hauptfigur bildet. Eine Trinität in Soleto, S. Stefano erwähnt Diehl, L'art byzantin dans l'Italie méridionale, S. 99. Auf einem Wandbild in Grottaferrata thront Gott Vater in einer von Engeln umgebenen Aureole und hält den viel kleineren Christus sitzend auf seinem Schoß. Christus seinerseits trägt eine weiße Taube in den Armen. L'arte VII, (1904), S. 318, Fig. 4.

in der Trinität steht jene andere, die die Einheit der drei göttlichen Personen als das Wesentliche betonte. Im Hortus Deliciarum (12. Jahrh.) fand sie einen sprechenden Ausdruck, dort waren Gott Vater, Sohn und hl. Geist als drei nicht voneinander unterschiedene bärtige Männer gezeichnet. In dieser Form kommt die Trinität in Italien nicht vor, wohl aber in einer ähnlichen, die schließlich dasselbe nur in vereinfachter Weise ausdrückte, nämlich als Kopf mit drei Gesichtern. Es scheint, daß die dekorative Verwendung dieses Motives ohne Beziehung auf die Trinität (z. B. in Grottaferrata am Architrav des Portales, an der Fassade von S. Pietro in Toscanella, an dem romanischen Taufbecken im Bargello zu Florenz) der sinnbildlichen vorausging, wie wir sie auf dem Osterleuchter im Dom von Gaëta (14. Jahrh.) und später auf dem großen unvollendeten Bilde Fra Bartolommeos in den Uffizien, die hl. Anna selbdritt, sehen.[1] Der himmlischen Dreieinigkeit entsprach nach mittelalterlicher Auffassung eine höllische Dreieinigkeit, die Dante im Schlußgesang seiner Hölle schilderte:

O quanto parve e me gran maraviglia
Quando vidi tre faccie alla sua testa! usw.
(Inf. XXXIV, 37 ff.).

In dem Kapitel über das jüngste Gericht und die Hölle werden wir auf die Gestalt Luzifers, des von Gott abgefallenen Engels, noch zurückzukommen haben. Eine isolierte Darstellung der höllischen Dreieinigkeit scheint in Italien jedenfalls in der monumentalen Kunst nicht vorzukommen.[2]

Wir kennen die Trinität nicht nur als Einzelbild in der Kunst, sondern auch im Zusammenhang mit anderen Szenen, namentlich der Verkündigung an Maria, der Taufe Christi und der Krönung Mariae. Auf den ältesten Taufbildern, bei denen die Trinität erscheint, ist Gott Vater durch die aus den Wolken reichende Hand symbolisiert.[3] Die beiden anderen Szenen werden erst im späteren Mittelalter mit der Trinität in Verbindung gebracht.

---

[1] Vergl. auch die Bilder zum 27. Gesang des Paradieses in den illustr. Dante-Ausgaben des 15. und 16. Jahrh.

[2] Tino da Camaino brachte auf dem Grabmal des Bischofs Antonio d'Orso († 1336) im Florentiner Dom eine Figur an, die drei Gesichter und Krallen an den Füßen hat und auf einem Drachen steht, in den Händen hält sie zwei Bogen. Es könnte damit ein Bild der höll. Dreieinigkeit gemeint sein.

[3] Z. B. im syrisch. Evang. des Rabula (vom Jahr 586) in der Laurenziana zu Florenz.

* * *

Christus ist nicht allein der Erlöser *(pendens in patibulo crucis)* und der Herrscher der Welt *(sedens in solio maiestatis)*, sondern nach mittelalterlich-mystischer Anschauungsweise auch der Bräutigam. Bald werden Maria oder die christliche Kirche, bald die gottgeweihten Jungfrauen oder überhaupt jede christliche Seele als seine Verlobten angesehen. Christus selbst vergleicht sich mit einem Bräutigam in seiner Antwort an die Jünger des Johannes: «*Numquid possunt filii sponsi lugere, quamdiu cum illis est sponsus? Venient autem dies, cum auferetur ab eis sponsus, et tunc ieiunabunt*» (Matth. IX, 15). Und Johannes sagt von Christus: «*Qui habet sponsam, sponsus est*» (Jo. III, 29).

Eine stärkere Begründung für die Auffassung Christi als des Bräutigams fand man aber unzweifelhaft in dem Hohenlied Salomonis, das zu einem der am meisten kommentierten Schriften des Alten Testaments gehörte.[1] Durch die allegorische Umdeutung wurde zwar dieses einzigartige, üppig-sinnliche Liebeslied seines poetischen Zaubers beraubt, indem den Worten die lebendige Empfindung genommen und ein gekünstelter Sinn untergeschoben wurde, andererseits aber kam die Allegorisierung gerade dieser Dichtung einer innigeren Auffassung der Person Christi, wie sie dem mittelalterlichen Mystizismus eigen war, entgegen.

Die dritte Quelle für die Auffassung Christi als des Bräutigams der Kirche leitet ihren Ursprung auf die Apokalypse zurück, wo die Hochzeit des Lammes mit der Braut, d. h. Christi und der Kirche, geschildert wird. (Apok. XIX, 7, Ebda. XXI, 9.)

Dieser Vorstellung von Christus als dem Bräutigam der Kirche, der Maria oder der christlichen Seele, bemächtigte sich schon frühzeitig die Dichtkunst, gestützt auf die theologische Exegese. In ihrem Drama vom Fall und der Buße Marias läßt z. B. Roswitha von Gandersheim den Einsiedler Ephrem Christus als den Bräutigam eben jener Maria bezeichnen, dem sich die Jungfrau weihen soll, um vor der Verführung des Teufels sicher zu sein.

Viel leidenschaftlicher war der Ton, in dem der durch Franz von Assisi erweckte Mystizismus von dem Bräutigam Christus

---

[1] U. a. Alcuin, Compendium in canticum canticorum. Migne 100. Vergl. S. Melitonis Clavis (Pitra, Spicilegium Solesmense, Tom II) cap. X de hominibus. Allegor. Erklärung von sponsus (Christus) und sponsa (Ecclesia). — Durandus, Rationale Lib. I, cap. 1. De ecclesiis etc. wo die Kirche ebenfalls als die Braut Christi bezeichnet wird. — S. Bernardi Sermones in Canticum Salomonis. Migne 184.

sprach, mit Worten, wie sie sonst nur eine starke sinnliche Liebe einzugeben pflegt, jener Liebe im hohen Liede vergleichbar. Unter den Orationes des hl. Franziskus findet sich die Stelle: «*Absorbeat, quaeso Domine, mentem meam ab omnibus, quae sub coelo sunt, ignita et melliflua vis amoris tui; ut amore amoris tui moriar, qui amore amoris mei dignatus es mori.*»[1] Ganz im Stil eines glühenden Liebesliedes ist das dem Jacopone da Todi zugeschriebene Gedicht, das mit den Worten beginnt:

Amor di caritate
Perchè m' hai sì ferito?
Lo cor tutt' ho partito,
Ed arde per amore

und in dem es gegen Schluß heißt:

Amor, voglio morire, te abbraciando.
Amore amor, dolce Gesù, mio sposo,
Amore amor, la morte ti domando usw.[2]

Bonaventura nennt an verschiedenen Stellen seiner Meditationen Christus den Bräutigam, und Guittone d'Arezzo singt voller Begeisterung:

No è mai gioja nè solaccio vero
Chente amar Gieṣù sponso meo charo;[3]

Auch hier hat Dante wieder den erhabensten Ausdruck gefunden für die Vorstellungen, die seit Jahrhunderten im mittelalterlichen Geiste festgewurzelt waren. Dem Thomas von Aquino legt der Dichter die Worte in den Mund, die von der Kirche und deren Regeneration durch den hl. Franziskus handeln:

La provvidenza, che governa il mondo
Con quel consiglio nel quale ogni aspetto
Creato è vinto pria che vada al fondo,
Però che andasse vêr lo suo diletto
La sposa di colui, ch' ad alte grida
Disposò lei col sangue benedetto, usw.

(Par. XI, 28 ff.)

Endlich sei an ein Gedicht des Fra Girolamo Savonarola erinnert, in dem der Dichter zu seiner Seele spricht und sie mit folgenden Worten ermahnt:

---

[1] S. Francesco d'Assisi, Opuscoli, Firenze 1880, S. 102.
[2] Opuscoli, S. 512 ff.
[3] Monaci, Crestomazia Italiana, S. 185. Vergl. auch Dante, Par. X, 139 ff. XII, 37 ff. XXVII, 40. XXXI, 1 ff.

Accenditi in fervore
Pien d'ogni carità,
E poi ogni fatica
Più lieve ti parrà.
Jesú tuo dolce sposo
Allor t' abbraccierà,
Daràti il bacio suo
Pien di soavità.[1]

Seitdem Franziskus das Evangelium der Liebe gepredigt, und das Leben Christi wie kein anderer vor ihm oder nach ihm in kindlicher Reinheit nachgelebt hatte, veränderte sich die Auffassung der Persönlichkeit Christi, eine Veränderung, die sich im Kruzifixus, aber auch in anderen Christusbildern deutlich bemerkbar machte. Mußte diese vergeistigte und doch auch wieder dem menschlichen Empfinden näherstehende Auffassung nicht auch in die Züge Christi das hineinzulegen suchen, was die religiöse Prosa und Dichtkunst ahnen ließen, oder auch mit Worten beschrieben? Man suchte sich das Antlitz Christi mit Worten zu verdeutlichen, man wollte keine willkürlich erfundenen, sondern womöglich auf älteste Traditionen oder gar authentische Porträts zurückgehende Bilder besitzen. Nachdem das klassische Idealbild Christi, das die altchristliche Kunst in antikem Geiste erfunden hatte, verloren gegangen war, hat man im Mittelalter für Christus kein bestimmtes Schönheitsideal aufgestellt. Wenn man ihn eher greisenhaft und häßlich darstellte, so konnte man sich hierbei auf eine berühmte Prophetenstelle berufen, wie dies der hl. Bernhard von Clairvaux in seiner «Vitis Mystica» auch wirklich tut (Vitis Mystica seu tractatus de passione Domini cap. 5. Migne 184), nämlich auf die Worte: «*non est species ei, neque decor, et vidimus eum, et non erat aspectus* usw.» (Is. LIII.)

Allein diese Ansicht von dem unscheinbaren Aeußeren Christi blieb nicht bestehen, und jedenfalls befördert durch die Franziskanerbewegung bildete sich das neue Schönheitsideal aus, nicht als ob der hl. Franz mit Worten auf die Schönheit Christi hingewiesen hätte, aber das durch ihn verfeinerte Gemütsleben der Menschen forderte auch eine Ergänzung nach der ästhetischen Seite. Der Franziskaner Bonaventura hat uns in seinen Meditationen eine Beschreibung Christi hinterlassen, die sich auf einen apokryphen Brief des Lentulus stützte, eines Römers, der zur Zeit des Pilatus gelebt und diesem eine Beschreibung der Person Christi übermittelt haben soll.

---

[1] P. Villari — E. Casanova, Scelta di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola. Firenze 1898. S. 409.

Bonaventura schildert das Aussehen Christi in folgender Weise: Er sei ein Mann von mittlerer Größe gewesen, mit einem verehrungswürdigen Gesicht, das ebensowohl Liebe als Furcht einflößte. Die Haare seien nußbraun gewesen, am Haupt glatt anliegend, in der Mitte gescheitelt nach Art der Nazarener und auf den Schultern in Locken geringelt. Die Stirn glatt und heiter, das Gesicht ohne Falten und Fehler und leicht gefärbt. Nase und Mund ohne Tadel, der Bart stark und von derselben Farbe als das Haupthaar, nicht zu lang und in der Mitte geteilt. Sein Aussehen einfach und gereift, die Augen klar und strahlend, furchtbar im Tadeln, aber liebenswürdig im Ermahnen. Heiter, aber immer die Würde wahrend, man habe Christus niemals lachen, wohl aber weinen sehen. Der Körper sei gerade gewesen, die Brust breit, Hände und Arme wohlgestaltet. Er habe ernsthaft selten und bescheiden gesprochen, und sei auffallend und schön unter den Menschen erschienen.[1] In den Malereien Giottos finden wir den von Bonaventura geschilderten Christustypus wieder, in dem die schönen und milden Züge vorherrschen. Jacopone da Todi läßt in einer seiner «Laude» mit folgenden Worten die Mutter Maria den Heiland am Kreuz anreden:

O figlio bianco e biondo,
Figlio, volto jocondo,
Figlio, perchè t'à el mondo,
Figlio, cusi spreẓato!
Figlio dolce e piacente,
Figlio de la dolente,
Figlio, ha te la gente
Malamente trattato![2]

Fra Giacomo da Verona, ein Minorit des 13. Jahrh., gibt in seiner Schilderung des himmlischen Jerusalems auch eine Beschreibung Christi, die mit beredten Worten seine Schönheit preist:

Contemplando la soa radiante figura
La quale è tanto serena e clara e munda e pura,
Ke la luna a lo sol, segundo la scriptura,
Elle stelle del celo davanci lui se oscura.[3]

---

[1] Meditatione dela vita e passione del nostro Signore misser Jesu Christo, cap. 15. Venedig, E. XV. Jahrh.

[2] D'Ancona, Manuale della letteratura italiana Vol. 1, S. 105. Derselbe, Origini del Teatro Italiano, Torino 1891, I, 161.

[3] Mussafia, Sitzungsberichte der kais. Akad. d. Wissensch. Jahrg. 1864, Bd. 46.

2. Abschnitt: HISTORISCHE BILDER AUS DEM LEBEN CHRISTI.

DIE repräsentativen Darstellungen Christi werden erst durch die große Gruppe der historischen Bilder aus seinem Leben zu einem vollständigen Bilde ergänzt. Sammelten die ersteren gleichsam in einem Brennpunkt alle Strahlen, die von der Person Christi ausgingen, so wurden durch die anderen die Lichtstrahlen in ihre einzelnen Farben zerlegt, die Manifestationen des Göttlichen in seinen verschiedenen Formen dargetan. Das ganze irdische Leben Christi, das mit einem Wunder begann und mit einem Wunder endigte, und das so überreich an rein menschlichen Geschehnissen und übersinnlichen Offenbarungen war, wurde in den Bereich der Kunst gezogen. Damit aber übernahm die Kunst die schwierigste Aufgabe, die ihr nur je zugemutet wurde, sie mußte für das Transzendentale einen ebenso verständlichen Ausdruck zu finden suchen, wie für die realen Vorgänge des Lebens.

Zwei Fragen drängen sich uns sofort auf: Welche Gesichtspunkte waren für die Auswahl der Bilder maßgebend, und wie wurden diese künstlerisch behandelt. Für beide Fragen haben wir die Antwort zunächst bei den Denkmälern selbst zu suchen, und nur eine gründliche Kenntnis dieser letzteren berechtigt uns zu weiteren Schlußfolgerungen.

Die älteste christliche Kunst legte das Schwergewicht auf die Wunder, als den sichtbaren Zeichen von der göttlichen Allmacht. Das Leben selbst, namentlich das Leiden Christi, wurde den Gläubigen in geheimnisvoller Weise durch alttestamentliche Bilder nur von fern angedeutet. Nur eine Begebenheit aus der Jugendzeit stellt sich schon sehr früh ein und bleibt von da an einer der Lieblingsgegenstände der

Kunst, nämlich die Anbetung der Magier, die Matthäus im 2. Kapitel seines Evangeliums erzählt. Es wäre sehr auffallend, wenn unter den zahlreichen symbolischen Bildern und Wunderdarstellungen auf Katakombengemälden nur eine einzige und durchaus nicht die wichtigste Szene aus dem menschlichen Leben Jesu sich fände, indessen wir müssen in der Erzählung des Matthäus — die drei anderen Evangelisten wissen nichts von einer Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande — kein historisches Faktum, sondern eine Allegorie sehen, und als solche fällt sie durchaus nicht aus dem Rahmen der übrigen Bilder heraus. Durch die Anbetung der Weisen sollte die Herrschaft Christi symbolisiert werden, die weit über die Grenzen des jüdischen Volkes hinaus auch die gesamte Heidenwelt zu umfassen bestimmt war. Weder die Legende von der übernatürlichen Geburt Jesu, die unzweifelhaft zu den schönsten aller christlichen Mythen gehört, noch die Passion sind also den ersten Bekennern des christlichen Glaubens vor Augen geführt worden. Ein Bild der Verkündigung an Maria in der Priscillakatakombe, falls die Darstellung als solche gesichert ist, stammt aus einer Zeit, die schon einer späteren Epoche der altchristlichen Kunst angehört.

Bei den Wundern nun kam es den Künstlern nicht so sehr darauf an, das Uebernatürliche, Ueberraschende, d. h. also das Wesen und die Wirkung des Wunders zu verdeutlichen, als vielmehr darauf, Erinnerungsbilder zu schaffen, deren Anblick Trost und Hoffnung spendete. Strenggenommen ist es ja überhaupt unmöglich ein Wunder auf einem Bilde überzeugend klarzumachen, man muß zum mindesten den Zustand vor Eintritt des Wunders, den Akt des das Wunder Vollziehenden und die Wirkung desselben sehen, also drei getrennte Entwicklungsstufen, die sich nicht gleichzeitig geben ließen. Spätere Künstler, denen mehr an der Tatsache des Wunders selbst gelegen war, halfen sich damit, die Wirkungen des Wunders durch Nebenfiguren gewissermaßen reflektieren zu lassen, die primitiven Künstler aber verzichteten von vornherein auf eine derartige Verdeutlichung, und ihre Zeitgenossen verstanden sehr wohl aus ihren einfachen Bildern das herauszulesen, was an religiöser Empfindung hinein gelegt worden war.

Im 4. und 5. Jahrh. erweiterte sich der Bilderkreis beträchtlich, und im 6. Jahrh. nimmt er schon den Charakter eines vollständigen historischen Zyklus an. Zunächst freilich spielen noch die wunderbaren Heilungen und Erweckungen und die anderen Wunder Christi eine wichtige Rolle. Wir können das im einzelnen natürlich nicht verfolgen und begnügen uns mit einigen allgemeinen Bemerkungen. Auf den

Sarkophagen beginnen schon zwei Gruppen von Bildern sich deutlich voneinander zu scheiden, diejenige, die die Jugendzeit, und diejenige, die die Passion Christi zum Gegenstand hat. Der einen Gruppe gehören an: Verkündigung an Maria und Heimsuchung, Geburt Jesu, Hirtenanbetung, Kindermord, zwölfjähriger Jesus im Tempel und Taufe Christi, die andere enthält alle wichtigsten Momente der Leidensgeschichte mit Ausnahme der Kreuzigung. Trotzdem aber überwiegen in dieser Zeit noch die symbolischen, repräsentativen und Wunderbilder, als abgeschlossener historischer Zyklus tritt uns das Leben Christi auf den Sarkophagen noch nirgends entgegen, die meisten der obengenannten Szenen aus der Kindheitsgeschichte kommen nur ganz vereinzelt vor. Auch auf den beiden ältesten erhaltenen Werken abendländischer Kunst, die einen größeren Zyklus aus der alttestamentlichen und neutestamentlichen Geschichte enthalten, auf der Lipsanothek in Brescia (4. Jahrh.) und der Holztür von S. Sabina in Rom (5. Jahrh.) wird das Leben Christi nur lückenhaft erzählt.

Erst 500 Jahre nach der Zeit Christi etwa begegnen wir einigen umfangreichen Zyklen aus seinem Leben, Wirken und Leiden auf Denkmälern, die alle dem oströmischen Kunstkreis entstammen, nämlich auf den Mosaiken in S. Apollinare N. in Ravenna aus der Zeit Theoderichs (493—526), der sog. Kathedra des Maximian ebenda und den Tabernakelsäulen von S. Marco in Venedig.[1]

Am unvollständigsten ist der Zyklus in S. Apollinare N. Er enthält nur eine Reihe von Heilungen und Wunder und die Passion Christi vom Abendmahl bis zur Erscheinung des Herrn nach seinem Tode, jedoch mit Hinweglassung der Kreuzigung. Die Elfenbeinreliefs der Kathedra verbinden Szenen aus dem Alten Testament mit solchen aus dem Neuen, und behandeln die Jugendgeschichte Christi eingehender. Die Tabernakelsäulen von S. Marco sind darum von ganz einzigartiger Bedeutung, weil sie trotz ihrer Lücken den vollständigsten Zyklus aus der Geschichte Christi bilden, den wir aus der älteren Zeit überhaupt besitzen. Hier sehen wir die Jugendgeschichte Jesu (einige wichtige Episoden sind freilich weggelassen: die Darstellung im Tempel, der Kindermord und die Flucht nach Aegypten, der 12jährige Knabe im Tempel und die Taufe durch Johannes), dann folgt die Lehr- und Wundertätigkeit Christi in einer Ausführlichkeit, wie sie sonst kaum noch vorkommt, endlich die Passion, eingeleitet durch den Einzug in

[1] Ueber die einzelnen Szenen, die auf diesen drei Denkmälern vertreten sind, gibt unsere Tabelle den nötigen Aufschluß. Hinsichtlich der Tabernakelsäulen verweise ich auf v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, Lpz. 1903. I. Teil.

Jerusalem und abgeschlossen mit dem in seiner himmlischen Herrlichkeit thronenden Christus.

Wir müssen es uns versagen auf diese wichtigen Bilderzyklen näher einzugehen, vor allem auch die Frage zu erörtern, inwieweit wir der älteren byzantinischen Kunst das Verdienst zuschreiben dürfen, das Leben Christi und zwar zu einem fortlaufenden historischen Zyklus vereint in die kirchliche Kunst eingeführt zu haben. Nur soviel sei hier gesagt, daß im wesentlichen drei Gruppen von Bildern zu unterscheiden sind, solche, die die Jugendgeschichte, solche, die die Lehr- und Wundertätigkeit, und endlich solche, die das Leiden und Sterben Christi behandeln. Eine planmäßige Auswahl der Szenen nach liturgischen Gesichtspunkten ist noch nicht durchgeführt. Ebensowenig wie im alttestamentlichen Zyklus — man denke an die Mosaiken der Oberwände von S. Maria Magg. in Rom — hat man hier wichtige Bilder von unwichtigen geschieden. Manche für das Leben des Christen im allgemeinen und für das Kirchenjahr im besonderen ganz unwesentliche Episode wurde in den Bilderkreis aufgenommen, dagegen vermissen wir andere Bilder, die doch sehr wichtige Abschnitte aus dem Leben Christi enthalten: die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Aegypten, den Kindermord, die Versuchung, die Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung. Diese fehlen entweder ganz, oder kommen doch nur vereinzelt vor.

Die Auswahl der Bilder wurde im Laufe des Mittelalters nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten geregelt, noch blieb sie etwa der Willkür des einzelnen überlassen, sondern sie richtete sich in erster Linie nach den Erfordernissen der Liturgie. Das Kirchenjahr wurde in zwei Abschnitte geteilt, in das Semestre Domini und das Semestre Ecclesiae. Das Semestre Domini umfaßt die Zeit von Weihnachten bis Pfingsten und enthält die beiden wichtigsten Festkreise des ganzen Jahres, den Weihnachtsfestkreis, in dessen Mittelpunkt das Weihnachtsfest am 25. Dezember und das Epiphanienfest (Hl. drei Könige) am 6. Januar stehen, und den Osterfestkreis: Gründonnerstag, Karfreitag, Ostersonntag, Himmelfahrt, Pfingsten, Trinitatisfest. In das Semestre Ecclesiae fallen drei große Feste, der Tag der Apostel Peter und Paul, der an die Gemeindegrundlegung, der Laurentiustag, der an die Ecclesia militans, und der Michaelstag, der an die Ecclesia triumphans erinnern sollte.

Nach der Einteilung des Kirchenjahres gruppieren sich die kirchlichen Bilder der Hauptsache nach in solche, die das Leben Christi, und in solche, die das Leben der Heiligen zum Gegenstande haben.

Die erste Gruppe zerfällt wieder ihrerseits in zwei Hauptabschnitte, dem, der die Jugend von der Verkündigung bis zur Taufe Christi, und dem, der die Passion vom Einzug in Jerusalem bis zur Herabkunft des hl. Geistes bezw. bis zum jüngsten Gericht umfaßt. In diesen zwei Abschnitten ist für eine detaillierte Darstellung der Wunder Christi kein Raum mehr, und darum beschränkte man sich gewöhnlich auf zwei Wunder, die gewissermaßen als Repräsentanten für alle Wunderhandlungen, Heilungen und Erweckungen dienen müssen, auf die Verwandlung von Wasser in Wein auf der Hochzeit zu Kana, Christi erste Wunderhandlung, und auf die Erweckung des Lazarus, dem größten aller Wunder, die uns von Christus berichtet werden. Beide Wunder werden allein vom spätesten Evangelisten, von Johannes erzählt.

Wir hatten schon bei der Besprechung der Kreuzigung Christi Gelegenheit darauf hinzuweisen, daß die kirchliche Kunst sich an den Bericht des Johannes-Evangeliums anschloß. In den zwei eben genannten Szenen haben wir einen weiteren Beweis dafür, welchen maßgebenden Einfluß das vierte Evangelium auf die Ausgestaltung des kirchlichen Bilderkreises hatte. Er dokumentierte sich unter anderem auch darin, daß die Fußwaschung der Apostel beim Abendmahl und der Lanzenstich nach der Kreuzigung dargestellt wurden. Beide Szenen kennt nur Johannes, und sie geben sich unschwer als Allegorien zu erkennen. Die Fußwaschung diente als Illustrierung zu den Worten, die Christus seinen Jüngern sagte: «*Et qui voluerit inter vos primus esse, erit vester servus, sicut Filius hominis non venit ministrari, sed ministrare*» (Matth. XX, 27. 28), und ein andermal: «*Nam quis maior est, qui recumbit, an qui ministrat? nonne, qui recumbit? Ego autem in medio vestrum sum, sicut qui ministrat*» (Luc. XXII, 27). Wasser und Blut, die aus der Seite Christi flossen, symbolisieren das Wasser der Taufe und den Wein, der beim Meßopfer zum Gedächtnis an den Opfertod Christi getrunken wird, und so wurde durch das Bild des Lanzenstiches zugleich an die zwei großen christlichen Mysterien, an Taufe und Abendmahl erinnert. Die dem ganzen Mittelalter innewohnende Vorliebe für die Allegorie hat ohne Zweifel dazu beigetragen, gerade das am wenigsten historische Evangelium für den kirchlichen Bilderkreis zu verwenden.[1]

Aus der Jugendgeschichte und der Passion wurden also, den kirchlichen Feiertagen entsprechend, die Hauptereignisse für die bildliche

[1] Pfleiderer, Die Entstehung des Christentums S. 232 ff.

Darstellung ausgesucht. Ihnen wurden noch einige wichtige, aber nicht zum Weihnachts- oder Osterfestkreis gehörige Szenen hinzugefügt. Wir erhalten dadurch folgende Bilderauswahl, die zwar im einzelnen, wie unsere Tabelle lehrt, erweitert wurde, im allgemeinen aber den für das Mittelalter gültigen Zyklus darstellt: Verkündigung an Maria, Heimsuchung, Geburt Jesu und Hirtenverkündigung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Flucht nach Aegypten, bethlehemitischer Kindermord, Taufe Christi, Hochzeit zu Kana, Versuchung, Verklärung, Erweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Fußwaschung, Abendmahl, Passion, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, Vorhölle, Auferstehung und Erscheinungen des Auferstandenen, Himmelfahrt, Ausgießung des hl. Geistes.

Man sieht, bei dieser Auswahl wurden alle Hauptfeiertage des Kirchenjahres berücksichtigt, die vielen Wundererzählungen dagegen weggelassen, weil sie mit der Liturgie in keinem engeren Zusammenhang stehen. Sicardus vergleicht einmal nach echt mittelalterlicher Methode, die immer Beziehungen zwischen der äußeren Geschichte und den kirchlichen Lehren aufzudecken suchte, die Einteilung der Weltgeschichte mit dem Kirchenjahr mit folgenden Worten (Mitrale, Lib. V Prologus. Migne 213): «— — *sic et magnus annus vitae praesentis durans a principio mundi usque ad finem saeculi quadripartita successione metitur, fuit enim primo tempus deviationis ab Adam usque ad Moysen, in quo omnes declinaverunt a cultu Dei . . . Secundum tempus fuit revocationis a Moyse usque ad Christum, in quo revocati sunt per legem et prophetas, et edocti de adventu Christi de vitatione peccati, de dilectione unius Dei. Tertium tempus fuit reconciliationis a Nativitate Domini usque ad Ascensionem; in quo divina reconciliantur humanis; quia facta est gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Quartum tempus et nostrae peregrinationis, ab ascensione Domini usque ad consummationem saeculi. Primum comparatur nocti, secundum mane, tertium meridiei, quartum vesperae. Sic et homo ingreditur in peccato, sed devians revocatur in baptismo, progreditur in opere, sed egreditur et consummatur in morte. Haec tempora magni anni videns Ecclesia pro varietate temporum, laudabili varietate utitur officiorum. Nam in Adventu recolit tempus revocationis. In Septuagesima usque ad octavas Paschae tempus deviationis. In paschalibus diebus usque ad octovas Pentecostes tempus reconciliationis. Ab octavis Pentecostes usque in Adventum tempus peregrinationis.*»

Ebensowenig wie die Auswahl der Bilder dem Gutdünken der

Künstler oder ihrer Besteller anheim gegeben war, ebensowenig war die Stelle, an der sie angebracht wurden, eine beliebige. Schon den repräsentativen Christusbildern wurde, wie wir sahen, ein bestimmter Platz des Kirchenraumes angewiesen (Apsis, Mitte der Kuppel, Eingangswand, Tympanon), und das gleiche gilt für die historischen Bilderfolgen. In der altchristlichen Basilika, deren Bauformen etwa bis zum 11. Jahrh. beibehalten wurden, wurden die Oberwände des Mittelschiffs oder die Seitenmauern für die Aufnahme der Bilderreihen bestimmt (z. B. in Ferentillo und S. Angelo in Formis), bei Querschiffanlagen auch die Querschiffe. In späterer romanischer und gotischer Zeit hat man an dieser Gewohnheit festgehalten (z. B. Assisi, Padua, S. Gimignano), nur daß dann auch die Portale mit größeren Bilderzyklen versehen wurden (Verona, Ferrara, Piacenza, Altamura, Terlizzi, Traù u. a.). Die Portale italienischer Kirchen können sich freilich, was den Reichtum ihrer Bilder betrifft, nicht mit denen deutscher oder gar französischer Kirchen messen, man zog es vor, die Portalflügel mit großen zyklischen Kompositionen zu versehen. In den Holztüren von S. Sabina besitzt Rom ein ganz einzigartiges Denkmal altchristlicher Skulptur mit einem Bilderzyklus aus dem Alten und Neuen Testament, und aus dem Mittelalter können wir eine ganze Reihe prachtvoller Portale namhaft machen mit zum Teil sehr ausgedehnten Bilderreihen (Rom, S. Paolo f. l. m. — Verona — Pisa — Monreale — Benevent — Florenz. Auch die hölzernen Türflügel von Alatri und Spalato bieten interessante Zyklen aus der Geschichte Jesu dar).

Die byzantinischen Kirchen in Italien zeigen in der Verteilung ihrer Bilder keinen nennenswerten Unterschied von den abendländischen. Auch sie verwenden mit Vorliebe die Wände und Wölbungen des Querschiffs und die Obermauern des Langschiffs für ihre Bilderreihen, Apsis und Kuppeln werden dagegen nur ganz selten und bei nicht stilreinen Gebäuden mit historischen Zyklen geschmückt (Rom, S. Maria in Trastevere, S. M. Magg. — Florenz, Baptisterium). Eine strengere Durchführung eines allgemein gültigen Schemas, wie man sie vielleicht nach den Vorschriften des Malerbuches vom Berge Athos (Schäfer, Handbuch der Malerei, S. 393 ff.) erwarten könnte, vermissen wir, und sie war schon darum fast unmöglich, weil nur selten die Mittel und die Zeit ausreichten größere Zyklen auszuführen. In der Markuskirche von Venedig, dem bilderreichsten Kirchenbau der ganzen Christenheit, sind wohl viele der zahlreichen Gegenstände, die das Malerbuch vorschreibt, vertreten, aber viele wurden erst in späteren

Jahrhunderten hinzugefügt, da der riesenhaft angelegte Plan leider nicht einheitlich durchgeführt werden konnte.

Nicht nur die Wände, Portale und Türflügel wurden mit Bildern aus dem Leben Christi geschmückt, sondern auch Altäre (Mailand, S. Ambrogio — Pistoja), Kanzeln (Kanzeln der Pisani u. a.), Osterkerzen (mit Passionsszenen: Rom, S. Paolo f. l. m. — Gaëta), Taufbecken (Verona), Kapitäle (besonders mit Bildern aus der Jugendgeschichte). Endlich mag noch daran erinnert werden, daß Bilder gleichen Inhalts oft auf kirchliche Gewänder gestickt wurden. Das älteste Zeugnis hiefür enthalten die Aufzeichnungen des Liber Pontificalis, das viele geistliche Gewänder mit figürlichen Stickereien erwähnt. Da waren Bilder aus dem Leben der Jungfrau Maria, Geburt und Taufe Jesu, Passion, Himmelfahrt u. a. zu sehen.[1]

Die berühmte sogenannte Kaiserdalmatika Karls des Großen in der Sakristei der Peterskirche, auf der wir die Verklärung auf dem Berge Tabor, die Brot- und Weinspende beim Abendmahl durch Christus und die Deësis inmitten von Engeln und Heiligen auf das feinste ausgeführt finden, ist wohl das kostbarste Denkmal figürlicher Stickerei.[2]

* * *

Eine ausführliche Ikonographie der verschiedenen Bilder aus dem Leben Christi bleibt der Detailforschung überlassen; für uns kann es sich im folgenden nur darum handeln, den einzelnen Szenen einige Bemerkungen hinzuzufügen, die für das Verständnis ihrer historischen Entwicklung von Wichtigkeit sind.

Die Verkündigung an Maria wurde in der älteren Kunst nicht selten durch Züge bereichert, die vom Evangelisten Lukas, wo sie allein erwähnt ist (Luc. I, 26 ff.), nicht überliefert sind und ihren Ursprung vielmehr den apokryphen Evangelien verdanken, dem Proto-Evangelium des Jakobus, dem Pseudo-Matthäus Evange-

---

[1] Schlosser, Quellenbuch, S. 59 ff. Auf Gemälden sind die Gewänder hl. Bischöfe oft schön verziert mit figürlichen Stickereien, ein reizvolles Beispiel hiefür bietet Gentile da Fabrianos Bild des hl. Nikolaus in den Uffizien mit der Geburt Jesu, Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten, bethlehemitischen Kindermord, Darstellung im Tempel und Taufe auf dem Mantel. Das älteste Beispiel figürlicher Stickerei auf einem Bilde bietet uns vielleicht der Mantel der Kaiserin Theodora (Mosaik v. S. Vitale in Ravenna, dargestellt ist die Anbetung der drei Magier).

[2] Nach Venturi, Storia etc. III, 497 10—11 Jahrh. Nach unserem Dafürhalten viel später anzusetzen, vielleicht ein Werk byzantinischer Künstler der Renaissancezeit.

lium und dem Evangelium De nativitate Mariae.[1] In den Apokryphen wird die Spindel in der Hand der Madonna erwähnt, die Anwesenheit einer Dienerin und auch die Verkündigung am Brunnen, wie sie uns z. B. auf den Mosaiken von S. Marco in Venedig entgegentritt.

Die mittelalterlichen Theologen fanden die Verkündigung in einer Reihe alttestamentlicher Szenen vorgebildet, in der Erscheinung Gott Vaters im brennenden Busch, in Aarons blühendem Stab und Gideons Vlies,[2] vor allem aber verglich man Maria mit Eva, und je verwerflicher der erste, folgenschwere Schritt der Stammutter geschildert wurde, um so leuchtender strahlte das Vorbild der göttlichen Jungfrau: «*Radix amaritudinis Eva, radix aeternae dulcedinis Maria. Haec est miranda, et profundissima dispensatrix sapientiae, quae talis virga nascetur de tali radice, talis filia de tali matre, talis libera de tali proscripta, talis imperatrix de tali captiva, tam florens rosa de tam sicca spina!*»[3] Die Inkarnation bei der Verkündigung dachte man sich nicht auf Christus beschränkt, auch die Dreieinigkeit nahm Teil an ihr,[4] und wie auf Bildern des späteren Mittelalters die Trinität bei der Verkündigung zugegen war, so schildert auch Bonaventura in seinen Meditationen den geheimnisvollen Vorgang, der für den Verstand ebenso unmöglich zu fassen war, wie für die Kunst dargestellt zu werden. Bonaventura erzählt uns diese mystische Begebenheit in der tiefen, gemütvollen Art, die von dem echten Franziskanergeist untrennbar ist. Er berichtet, wie der Engel vor Maria kniet, diese aber sich vor dem Engel sogleich in tiefster Demut neigt «*con le mane iuncte et con le ochii lachrymosi per allegreza et elevati al cielo*» und die himmlische Botschaft entgegennimmt.

Die mittelalterliche Kunst hat die Verkündigung meist sehr einfach behandelt. Auf der einen Seite steht der Engel oder schreitet

---

[1] Tischendorf, Evangelia Apocrypha, Lipsiae 1876.

[2] Honor. Aug. Speculum Ecclesiae, in Annuntiatione Sanctae Mariae (Migne 172). Bernard. Claravall. Tractatus ad laudem gloriosae v. matris (Migne 182).

Die Hauptweissagungen auf die Inkarnation waren in folgenden Bibelstellen enthalten: Gen. XXII, 18 «*et benedicentur in semine tuo omnes gentes terrae*». — Ps. CXXXI, 11 «*De fructu ventris tui ponam super sedem tuam*». — Is. VII, 14 «*Ecce virgo concipiet, et pariet filium*». — Is. XI, 1 «*Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice eius ascendet.*»

[3] Bernardus, a. a. O.

[4] Bernardus, a. a. O.: «*O vere gemma inaestimabilis de thesauro sapientiae coelestis producta, et totius Trinitatis artificio inseparabiliter adornata!*»

herbei und erhebt die Rechte im Redegestus, während die Linke meist einen Stab hält, ihm gegenüber steht (oder seltener sitzt) Maria vor einer Bank, oft mit der Spindel in der Hand und lauscht den Worten des himmlischen Boten. Weder Ueberraschung noch Demut malen sich auf ihren Zügen oder prägen sich in ihren Gebärden aus. Das Haus der Jungfrau wurde durch eine einfache Architektur angedeutet.

Der Bedeutung des Gegenstandes entsprechend wurde die Verkündigung in byzantinischen Kirchen an der Vorderseite des Triumphbogens unter der Hauptkuppel am Eingang zur Apsis, zum Allerheiligsten, angebracht,[1] und diese Sitte wurde auch von Giotto in Padua befolgt, rechts und links von der Oeffnung des Altarraumes knien die Jungfrau und der Engel, so wie Bonaventura die Szene beschreibt.

Dem Triumphbogen im Innern entspricht in gewisser Hinsicht das Hauptportal am Aeußeren der Kirche, wie an ersterem fand deshalb auch an diesem mit Vorliebe die Verkündigung ihren Platz (zuerst nachweisbar am Domportal von Ferrara 1135, zweimal am Florentiner Dom usw.)[2]

In der Gotik bildet die Verkündigung einen der Lieblingsgegenstände der Maler, und nun erst erfuhr er die weihevolle Behandlung, die ihm gebührte. In der zarten jungfräulichen Erscheinung Mariä spricht sich die Demut und züchtige Bescheidenheit ebenso deutlich aus, wie in dem meist knieenden oder schwebenden Engel Ehrfurcht vor der Auserwählten Gottes. Durch die Verlegung der Szene in das Innere der Kammer der Maria, die bisweilen einen Ausblick in einen wohlgepflegten Garten gewährt, erhält sie etwas eigentümlich Intimes und Gemütvolles.

Die bei der Verkündigung anwesende Trinität wird von den Künstlern des 14. Jahrh. so dargestellt, daß Gott Vater und Christus in einer Person vereint und von Cherubimköpfen umgeben vom Himmel herabschweben, und ein Strahl von der Hand Gottes ausgeht, in dem die Taube des hl. Geistes auf Maria zuschwebt.[3] Die etwas banale Auffassung, daß Christus als kleines Kind mit einem Kreuz

---

[1] Beispiele: Palermo, Martorana und Capp. Palatina — Monreale — Torcello — Daphni — Athosklöster.

[2] Auch auf gemalten Architekturen gotischer Zeit erscheint die Verkündigungsgruppe, z. B. auf einem Bilde aus der Legende des hl. Rainer im Camposanto von Pisa.

[3] Die auf Maria herabschwebende Taube kommt schon auf der Bronzetür von Benevent vor (12. Jahrh.).

auf den Schoß der Mutter zufliegt, um die Inkarnation zu vollziehen (z. B. Verkündigung des Lor. Veneziano in Venedig, Akademie) ist in Italien selten. Einen sinnigen Zug haben die späteren Künstler des 14. Jahrh. und der Frührenaissance erfunden, sie geben dem Engel statt des feierlichen Stabszepters einen Lilienstengel in die Hand, oder stellen zwischen Maria und dem Engel eine Blumenvase hin, in der Lilien und andere Blumen blühen. «*O inviolabile castitatis Lilium!*» ruft der hl. Bernardus aus *(de laude Mariae virginis)*.

Die Heimsuchung wurde von der älteren Kunst sehr schlicht aufgefaßt, Maria und Elisabeth reichen sich die Hände oder umarmen sich. Die byzantinische Kunst des Mittelalters führte noch eine oder mehrere Dienerinnen ein, die als Statistinnen der Szene beiwohnen. Erst die Kunst der gotischen Epoche läßt den Altersunterschied zwischen den beiden Frauen deutlich werden und betont bei der Elisabeth die Ehrfurcht vor der Gottesmutter, indem sie sich tief vor Maria verneigt (Giotto, Padua u. a.).

Die Geburt Christi, die vom Evangelisten Lukas so anspruchslos erzählt wird, wurde in den apokryphen Evangelien auch mit recht banalen Zügen vermischt. Wir lesen dort sogar von den Hebammen, die das Kind baden, und die byzantinischen Künstler, die eine gewisse Vorliebe für genrehafte Züge hatten, übernahmen dieselben gern für ihre Bilder, auf denen die Dienerinnen, die das Bad für das neugeborene Kind bereiten, zu den ständigen Figuren gehören. Ebenso ist die Höhle, in der sich die Geburt abspielt, und die im Protoevangelium genannt wird, bei den Byzantinern traditionell, während auf älteren abendländischen Darstellungen der Stall angegeben wird.

Die italienische Kunst des Mittelalters hat sich gerade bei diesem Gegenstand durchaus an die byzantinische angeschlossen, deren breite Erzählungsweise ihr jedenfalls sehr zusagte. Auch die Verbindung der Geburt mit der Hirtenverkündigung und Anbetung der Könige auf einem Bilde, gleichfalls byzantinischen Ursprungs, wurde bisweilen übernommen. Die vom Evangelisten nicht genannten Tiere, die schon seit dem 4. Jahrh. auf Sarkophagen vorkommen, deutete man symbolisch als Juden und Heiden,[1] und zwar schon seit altchristlicher

[1] U. a. Honor. Aug. Speculum Ecclesiae (Migne 172), de Nativitate Domini: «*Super praesepe asinus et bos stetisse feruntur, quia nimirum gentilis populus qui per asinum, et Judaicus, qui per bovem intelligitur, ad commestionem corporis Christi per fidem ducuntur.*»

Man berief sich, um die Anwesenheit der zwei Tiere zu erklären, auf zwei Prophetenstellen: «*Cognovit bos possessorem suum, et asinus praesepe Domini sui: Israel autem me non cognovit etc.*» (Is. I, 3) und die andere Stelle Hab. III, 2, die indessen von der Vulgata anders übersetzt wurde, vergl. Schmid, die Darstellung der Geburt Christi, Stuttgart 1890, S. 72 ff.

Zeit, doch sind sie von den Künstlern natürlich immer als wirkliche Tiere gebildet worden ohne Rücksicht auf eine ihnen zugesprochene sinnbildliche Bedeutung. Von der Erfüllung sibyllinischer Prophezeiungen bei der Geburt Christi spricht Bonaventura zwar in seinen Meditationen, doch sind die heidnischen Seherinnen von der darstellenden Kunst nicht mit der Geburt Jesu in unmittelbare Verbindung gebracht worden. Wohl aber erwähnt Bonaventura, daß die Tiere mit ihrem Hauch das Kind erwärmt hätten, ein schöner, poetischer Zug, den die Maler mitunter wiederzugeben trachteten.

Giotto und die späteren Künstler der Gotik und Frührenaissance wichen von der byzantinischen Tradition ab und versetzten die Szene wieder in einen Stall, über dessen bescheidenem Strohdach die Engel des Himmels das «Ehre sei Gott in der Höhe» singen. Uebrigens sind auch bei Giotto und seinen Nachfolgern die Erinnerungen an mittelalterlich-byzantinische Vorbilder keineswegs erloschen, was wir indessen hier nicht weiter verfolgen können. Erst die Renaissance verband die Geburt Christi mit der Anbetung des Kindes durch Maria, hob dadurch die Szene aus dem Kreis rein historischer Bilder heraus und machte sie zum idyllischen Andachtsbild.

Die Anbetung der Könige ist zu einem der reichsten Bilder des gesamten christlichen Zyklus ausgestaltet worden. Um die eigentliche Anbetung gruppieren sich eine Reihe anderer Szenen: die Magier vor Herodes (schon auf Katakombenmalereien, Sarkophagen usw.), die Sternauffindung (selten als Einzelszene, gewöhnlich mit der Anbetung verbunden, besonders im 13. und 14. Jahrh.), der Zug der hl. Könige nach Bethlehem (andeutungsweise schon auf den Magieranbetungen der Sarkophage), der Traum der Könige und die Engelerscheinung (seit dem 10. Jahrh. Echternacher Codex in Gotha), die aber als unwesentlich hier übergangen werden können. Bei der Anbetung wird an der Dreizahl der Könige im Mittelalter immer festgehalten. Sie wird freilich durch den Bericht des Evangeliums nicht direkt gefordert, aber doch durch die drei verschiedenen Arten von Gaben und den schon frühzeitig gezogenen Vergleich mit den drei Männern im feurigen Ofen nahegelegt. Den Gaben sprach man eine allegorische Bedeutung zu, und zwar sollte durch das Gold an Christus den König und Richter, durch Weihrauch an Christus den Gott und Auferstandenen und durch Myrrhen an Christus den Menschen und Gekreuzigten erinnert werden: «*Denique oblatio munerorum intelligentiam in eo totius qualitatis expressit: in auro regem, in thure Deum, in myrrha hominem confitendo. Atque ita per venerationem eorum sacramenti omnis*

est consummata cognitio: in homine mortis, in Deo resurrectionis, in rege iudicii.»[1] Dieselbe Vorstellung gewinnen wir aus dem Hymnus de Epiphania des Prudentius:

Regem, Deumque annuntiant
Thesaurus, et fragrans odor
Thuris Sabaei: at myrrheus
Pulvis sepulcrum praedocet.[2]

Die altchristlichen Denkmäler geben den Magiern immer die phrygische Tracht, die sich in Italien sogar bis zum 11. und 12. Jahrh. erhielt (Wandgemälde von S. Urbano bei Rom, Elfenbeinantependium in Salerno), während das Mittelalter sie durch Kronen als Könige bezeichnet (auf abendländischen Miniaturen seit dem 10. Jahrh. Egbert Cod. und Echternacher Cod.). Ihre Namen Kaspar, Melchior, Balthasar waren den altchristlichen Künstlern noch unbekannt und tauchen erst im Mittelalter auf.[3] Ein Altersunterschied zwischen den drei Königen hat sich auch erst im Mittelalter herausgebildet, doch vereinzelt kann man ihn auch schon auf älteren Werken nachweisen (auf einer Miniatur des Evangeliars v. Etschmiadzin [Strzygowski, das Etschm. Ev. Tafel 6, 1] ist ein Magier bärtig, im Echternacher Cod. zwei, während der dritte unbärtig ist). Wo ein Altersunterschied besteht, ist es immer der älteste, der sich vor dem Kinde beugt oder auch (in späterer Zeit) hinkniet bezw. zu Boden wirft, wobei er als Zeichen tiefster Ehrfurcht die Krone abzunehmen pflegt (Kanzeln der Pisani in Siena, Pistoja, Pisa).

Der Zug der Könige und ihrer Begleiter gab späteren Künstlern willkommenen Anlaß ihre Bilder mit einer Fülle bunter Figuren,

---

[1] Hilarius, Commentarius in Mattheum c. 1 (Migne 9).

[2] Leo d. Gr. Sermo in solennitate Epiphaniae Domini: «*Thus Deo, myrrham homini, aurum offerunt regi.*» vergl. Melito, Clavis cap. VI (de metallis et aliis rebus, 1.) aurum. — Bernardus Clarav. in Epiphania Domini Sermo 2 (Migne 183). — Honor. Aug. Speculum Ecclesiae (Migne 172. De Epiphania Domini) erklärt die drei Könige symbolisch als die drei Weltteile, die dem Herrn huldigen, den Stern als die heilige Schrift. «*Aurum ei offertur, dum rex omnium et principium nostrae redemptionis creditur. Thus ei immolatur, dum Deus super omnia se sacrificium Deo Patri pro nobis obtulisse praedicatur. Myrrha ei sacrificatur, dum sua mortalitate putredo vitiorum nostrorum exterminata affirmatur.*»

[3] Angeblich zuerst bei Beda erwähnt (um 700) s. Kurtz, Lehrb. d. Kircheng. I § 58, 5. Dagegen Kraus, G. Ch. K. II, 289, Anm. 2. Vergl. die Beschreibung der Mosaiken v. S. Apoll. N. in Ravenna von Agnellus im Liber pontificalis, Schlosser, Quellenb. S. 114. Die jetzigen Inschriften sind erneuert, die Namen wahrscheinlich erst von Agnellus im 9. Jahrh. seiner Beschreibung hinzugefügt. Die hebräischen, griechischen und lateinischen Namen der Könige erwähnt Jacobus a. Voragine, Legende aurea Cap. 14.

Menschen und Tieren auszustatten, so daß man fast die Haupthandlung übersieht. Auf dem bekannten Fresko Benozzo Gozzolis im Pal. Riccardi ist nur der Zug der Könige dargestellt ohne ihre Anbetung, andere Wandmalereien in S. Petronio zu Bologna behandeln in acht Bildern die vollständige Legende der Könige.

Als Portalschmuck (auf dem Architrav oder im Tympanon) war die Anbetung der Könige sehr beliebt, unter den erhaltenen Beispielen verdienen die Portale des Veroneser Domes (v. Mstr. Nikolaus, erste Hälfte des 12. Jahrh.), von S. Mercuriale in Forli und des Baptisteriums in Parma (v. Benedetto Antelami, um 1200[1]) an erster Stelle genannt zu werden.

Die Darstellung Christi im Tempel ist auf den ältesten Denkmälern christlicher Kunst, auf den Katakombenmalereien und Sarkophagen,[2] nicht nachweisbar, und erscheint zum ersten Mal in einer figurenreichen, von späteren Bildern ganz abweichenden Komposition auf den Mosaiken am Triumphbogen von S. Maria Magg. zu Rom (aus der Zeit Sixtus III. 432—440. Garr. Taf. 212). Erst seit dem 8. und 9. Jahrh. findet sich der Gegenstand häufiger, besonders in den Bilderhandschriften. Die Komposition ist in der Regel folgende: auf der einen Seite steht Simon, im Begriff das Kind aus den Händen der Maria in Empfang zu nehmen und hinter ihm Anna, auf der anderen die Mutter Gottes und Joseph, der zwei Tauben als Opfergaben auf den Armen trägt, in der Mitte des Bildes erhebt sich der Altar. In älterer Zeit deutet ein einfaches Kuppeldach den Tempel an, während sich in späterer Zeit die Darbringung in einem reichen säulengetragenen Bau vollzieht (A. Lorenzetti, Bild in der Florentiner Akademie v. 1342). Nicht selten hält Simon das Kind im Arme (Giotto, Padua.[3] So schon im Echternacher Codex), auch werden zuweilen noch andere Figuren (Engel oder Dienerinnen) eingeführt. In byzantinischen Bilderzyklen hat die Darstellung im Tempel fast regelmäßig ihren Platz zwischen Geburt Christi (bezw. Anbetung

---

[1] Die Verbindung von Anbetung der Könige und Traum Josephs ganz ähnlich im Tympanon des linken Seitenportales von St. Gilles in der Provence. Die goldene Pforte in Freiberg zeigt dieselbe Zusammenstellung. Andere Beispiele in Italien: Relief in Fano — Giov. Pisanos Kanzel in Pistoja — Traù, Domportal. — Venedig, Mosaik im Bapt. v. S. Marco.

[2] Die Darstellung auf einem Sarkophag in Marseille (Garr. 368, 1) ist zweifelhaft.

[3] Bonaventura, Medit.: «*Et lui* (Simeone) *recevendolo alegramente nele sue braze et benedicendo dio fece quello bello cantico, cioe: Nunc dimittis servum tuum domine* etc.»

der Könige, die mit der Geburt verbunden zu sein pflegt) und Taufe, in der italienischen Kunst des Mittelalters steht sie zwischen Anbetung der Könige und Flucht nach Aegypten (bezw. Traum Josephs).

Der Traum Josephs (Matth. II, 13), der auf abendländischen Werken wie gesagt auch mit der Anbetung der Könige verbunden wurde, wird richtiger mit der Flucht nach Aegypten zusammengestellt, zu der er die Veranlassung gab (Rom, S. Urbano — Salerno, Antependium — Benevent, Bronzetür — Verona, Taufbrunnen — Nic. Pisano, Kanzel in Siena usw.).

Die Flucht nach Aegypten, von den Malern der Renaissance als Ruhe auf der Flucht zu einem reizenden Idyll ausgestaltet, fehlt in der ältesten christlichen Kunst und erscheint zum ersten Mal (?) auf einem Goldenkolpion palästinensischen Ursprungs im kaiserlichen Museum zu Konstantinopel (ca. 600). Die mittelbyzantinische Kunst fügte der einfachen Komposition, die nur die Maria mit dem Kinde auf dem Reittier und den hl. Joseph darstellte, noch eine Personifikation Aegyptens oder einer Stadt hinzu, die sich die hl. Familie ehrerbietig zu empfangen anschickt (Menologium Basilius' II. 976—1025, in der Vaticana). Der Begleiter, der an Stelle Josephs das Tier führt und den Flüchtlingen den Weg weist, ist nach dem apokryphen Evangelium Infantiae arabicum (Kap. 23, Tischendorf S. 193) ein Räuber gewesen, der von Mitleid für die hl. Familie ergriffen und später als guter Schächer zur Rechten Christi gekreuzigt wurde.

Auf italienischen Denkmälern sitzt Maria auf dem Reittier, das von Joseph oder einem Begleiter geführt wird, und hält das Kind in den Armen, seltener hat es Joseph auf seine Schultern genommen, der vielmehr gewöhnlich einen Stab mit einem Gewandstück auf der Achsel trägt. Selten finden wir in der italienischen Kunst die Stadt, die auf byzantinischen Denkmälern Aegypten repräsentiert, oder eine Personifikation Aegyptens (Elfenbeinreliefs in Bologna, Mus. Civ. und Salerno. Relief in Fano). An Stelle des bekehrten Räubers übernimmt manchmal auch ein Engel die Führung (Salerno, Antependium — Città di Castello, Altarvorsatz — Groppoli, Relief an der Kanzel — Giotto, Unterkirche von S. Francesco in Assisi und Padua). Der gleichfalls nur von den Apokryphen erzählte Götzensturz (Evang. Infantiae Kap. 10), durch den die zahlreichen Wunder während der Flucht und des Aufenthaltes in Aegypten eingeleitet wurden, ist auf mittelalterlichen Denkmälern Frankreichs, sowohl auf Miniaturen als auf Skulpturen,

nachweisbar.[1] Dagegen fand der sich vor dem hl. Kinde neigende und seine Früchte darbietende Palmenbaum, von dem das apokryphe Evangelium des Pseudo-Matthäus zu berichten weiß (Kap. XX. Ed. Tischendorf), erst auf den späteren Bildern der Ruhe auf der Flucht seinen Platz.

Die älteste Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes bietet uns ein Sarkophagdeckel von S. Maximin (Provence, 3. Jahrh. Garr. 344), an diese reihen sich einige Werke des 5. und 6. Jahrh. an (Rom, S. M. Magg. — Mailand, Elfenbeindeckel im Domschatz, Garr. 454. — Elfenbeinpyxis der Église de la Voûte-Chilhac, Haute-Loire [Paris, Weltausstellung 1900, Cat. ill. 4.] — Miniaturen im Rabulasevangeliar und München, Evang. Cim. 2). Spätere Werke italienischer Künstler lassen Herodes den grausamen Befehl erteilen und dem entsetzlichen Schauspiel mit herzloser Gleichgültigkeit zusehen (Kanzeln der Pisani, Giottos Malereien in Assisi und Padua). Der an sich widerwärtige Gegenstand gab einer Zeit, die an schauerlichen Marterbildern Gefallen fand, leider Gelegenheit ihrer Freude an blutigen Schauspielen nach Herzenslust zu fröhnen.

Der zwölfjährige Jesus im Tempel erscheint zum ersten Mal auf einem Sarkophag des 4. Jahrh. in Perugia (Garr. 321, 4. Zweifelhaft ist die Darstellung auf einem Sarkophag in Arles, Garr. 366, 2. de Rossi, Bull. 1865, S. 31). Doch erst die Kunst des späteren Mittelalters hat den Gegenstand öfters behandelt und den Knaben in hoheitsvoller Würde inmitten der Schriftgelehrten sitzend gemalt (von Giotto in Assisi und Padua sehr würdig aufgefaßt).

Die Taufe Christi folgt in der italienischen Kunst des Mittelalters im wesentlichen den älteren byzantinischen Vorbildern, die als Hauptneuerung einen oder mehrere Engel der Taufhandlung beiwohnen ließen (Kathedra des Maximian, Garr. 418, 2. — Oelampulla in Monza, Garr. 433, 8. — Cimitero di S. Ponziano, Garr. 86, 3. — S. Gennaro in Neapel, Garr. 94, 3 etc.). Die Personifikation des Jordan, die sich auf älteren byzantinischen Denkmälern findet, fehlt gewöhnlich auf mittelalterlichen Bildern, sie erscheint u. a. auf einem Fresko des 13. Jahrh. im Baptisterium von Parma und einem Tympanonrelief in Arezzo, S. M. della Pieve, dagegen ist die vom Himmel herabfliegende Taube ein ständiges Attribut (zuerst auf altchristl. Sarkophagen). Christus, der auf den Sarkophagen als nackter Knabe

[1] Psalter des hl. Ludwig in der Arsenalbibliothek in Paris. — Moissac, Portal. — Paris, Chorschranke in Notre-Dame.

gebildet ist, erscheint im Mittelalter nur noch als ausgewachsener Mann, seiner völligen Nacktheit nahm man dadurch das Anstößige, daß man ihn in echt mittelalterlich-naiver Weise geschlechtslos darstellte. Der Jordan, auf den Sarkophagen als Wasserstrom von einem Felsen herabstürzend, offenbar wegen der Beziehung zum Wasserwunder des Moses in dieser den Mosesbildern analogen Form gebildet, wird von den Byzantinern als ein sich nach hinten verlierender Fluß wiedergegeben, der schließlich zu einer Art von Wasserhügel wird, indem man die perspektivische Verkürzung mißdeutete. Das Motiv der Hand Gottes, die aus dem Himmel herabragt (seit dem 6. Jahrh. in der Rabulashandschrift, dem Etschmiadzin-Evangeliar und einem Elfenbeinrelief im Brit. Museum [Kat. 294, Taf. 7] nachweisbar), wird im späteren Mittelalter zu einer Erscheinung Gott Vaters in den Wolken erweitert (Giotto, Padua). Das Kreuz als Hinweis auf die Vollendung des Erlösungswerkes und die Axt am Baumstamm (vergl. Matth. III, 10. Luc. III, 9), auf byzantinischen Werken des Mittelalters nicht selten, verschwindet später wieder aus den Taufbildern der abendländischen Kunst.[1]

Das älteste Bild der Versuchung Christi ist uns in einer byzantinischen Miniatur des 9. Jahrh. erhalten (Gregor v. Nazianz, Paris, Nat. Bibl. Nr. 510. Abb. Rohault de Fleury, l'Ev. I, Taf. 36), wird aber inschriftlich auch in den Tituli zu den Wandgemälden v. Ingelheim v. Ernoldus Nigellus erwähnt (ca. 826. Schlosser, Quellenbuch, S. 126 ff.). Die dreimalige Versuchung gewahren wir auf den Mosaiken von Monreale und S. Marco, in der sixtinischen Kapelle hat sie Botticelli gleichfalls angebracht, die älteste italienische Darstellung dürfte die auf den Wandmalereien von S. Angelo in Formis sein. Als Teufel figuriert gewöhnlich ein lächerlich kleines schwarzes Ungeheuer mit langen Flügeln von wenig schreckhaftem Aussehen, bei Botticelli ist der Teufel bezeichnenderweise in eine Mönchskutte gehüllt.

Die weiteren Schicksale im Leben Jesu bis zu seiner Passion, namentlich die Wunder, wurden nur sehr summarisch behandelt, die ausführlichen Zyklen in S. Angelo in Formis, Monreale, Venedig und Salerno (vergl. unsere Tabelle) nehmen eine Ausnahmestelle ein. Für das spätere Mittelalter bieten die Fresken von Mezzaratta bei Bologna

---

[1] Als ein nur selten vorkommender Typus sei derjenige auf dem Relief der Veroneser Bronzetür vom 11. Jahrh. erwähnt, wo Christus in einer Wanne statt im Fluß steht. Aehnlich zwei Elfenbeinreliefs im Brit. Museum und South Kensington zu London (Graeven 34, 58).

ein seltenes Beispiel für Bilder aus der Wunder- und Lehrtätigkeit Christi dar. Am häufigsten findet sich die Hochzeit zu Kana, die von den Renaissancekünstlern recht weltlich aufgefaßt und zu einem üppigen Gelage fröhlich feiernder Menschen wurde.

Die neutestamentlichen Parabeln, die einen so dankbaren Stoff für den Künstler boten und von späteren Bibelillustratoren gern behandelt wurden, sind von den mittelalterlichen Malern und Bildhauern nur selten künstlerisch verwertet worden. Die schönen Gleichnisse vom reichen Mann und armen Lazarus, vom verlorenen Sohn und vom barmherzigen Samariter fehlen in der italienischen Kunst des Mittelalters, alle drei kommen dagegen in Frankreich vor. Den Pharisäer und Zöllner und die Witwe, die ihr Scherflein in den Opferkasten tut, sehen wir bereits auf den Mosaiken von S. Apollinare N. in Ravenna. Das Königsmahl (Matth. XXII) meißelte die unbeholfene Hand eines derben Künstlers (Biduinus?) gegen Ende des 12. Jahrh. an einem Portal von S. Salvatore in Lucca, und ähnlich an einem Architrav im Dom von Barga (beide abgebildet bei Venturi, Storia etc. III, Fig, 841, 842). Der reiche Geizhals mit einer Börse um den Hals tritt uns an einem Portal in Lodi Vecchio entgegen (dieselbe Fig. in Moissac, St. Pierre). Der Tod des Gerechten und Ungerechten findet sich unter den zahlreichen figürlichen Darstellungen an der Fassade von S. Pietro in Spoleto. Die Parabel von den Arbeitern im Weinberg des Herrn[1] (Matth. XX, 1 ff.) bildet am Portal des Baptisteriums von Parma das Gegenstück zu den Werken der Barmherzigkeit. Die Stunden, zu denen die Arbeiter ausgesandt wurden, sind hier in Beziehung zu den verschiedenen Lebensaltern gebracht.

Die Werke der Barmherzigkeit: Hungrige speisen, Durstige tränken, den Gast beherbergen, Nackte kleiden, Kranke und Gefangene besuchen, Tote begraben (Matth. XXV, 34 ff. Hier sind nur die sechs ersten Werke erwähnt) sind außer in Parma auch am gotischen Portal von S. Maria della Salute in Viterbo und am Campanile von Florenz, von Giovanni della Robbia als Fries am Ospedale del Ceppo in Pistoja angebracht worden. Domenico di Bartolo malte den gleichen Gegenstand in einem Saal des Hospitals von S. Maria della Scala in Siena (1440—43). Die sieben Seligpreisungen (Matth. V, 3 ff.) wurden, der mittelalterlichen

[1] Derselbe Gegenstand u. a. auf einem rheinischen Email der Sammlung Carrand aus dem 12. Jahrh. (Kat. Nr. 643—646) und an der Baseler Galluspforte (nach 1185. Rahn, Gesch. d. bild. Kunst in der Schweiz, S. 264).

Zahlenmystik folgend, mit den sieben Werken der Barmherzigkeit, den sieben Bitten des Vaterunsers, den sieben Gaben des hl. Geistes, den sieben Tugenden und Todsünden zusammengestellt.[1] Am vollständigsten zeigen diesen Parallelismus die Skulpturen am Campanile in Florenz (Tugenden, Sakramente, Werke der Barmherzigkeit, Seligpreisungen). Am Hauptportal des Domes von Borgo S. Donnino bilden Figuren, die die Seligpreisungen auf Schriftbändern halten, das Gegenstück zu anderen mit den zehn Geboten auf ihren Schriftrollen.[2]

Wir erinnern uns hier an die sieben Zeichen, die ein Engel mit der Spitze seines Schwertes auf die Stirn Dantes zeichnete, an die sieben P (Peccata) d. h. die sieben Todsünden (Purg. IX, 112), die auf dem Wege durch das Fegfeuer eine nach der anderen von der Stirn ausgelöscht wurden, während Stimmen Unsichtbarer die Seligpreisungen singen. Vom Stolz werden die Seelen im untersten Kreise des Fegfeuers gereinigt, und es verschwindet das erste P unter dem Gesang des «*Beati pauperes spiritu*» (Purg. XII, 110). Den Neidischen, die den zweiten Kreis des Fegfeurs bevölkern, tönt das «*Amate da cui male aveste*» entgegen (Purg. XIII, 36), und «*Beati misericordes*» (Purg. XV, 38). Beim Verlassen des dritten Kreises, der die Zornwütigen birgt, hört man die Stimme sagen: «*Beati Pacifici, che son senza ira mala*» (Purg. XVII, 68. 69). Denen, die zu träge zum Guten sind, und die im vierten Kreise sich aufhalten, gilt das: «*Qui lugent . . . beati*» (Purg. XIX, 50). Geizige und Verschwender büßen im fünften Kreise. Beim Verlassen dieses Kreises hört der Dichter den Engel sagen: «*sitiunt*», d. h. «*Beati, qui esuriunt et sitiunt iustitiam, quoniam ipsi saturabuntur*» (Purg. XXII, 6). Den Schwelgern im sechsten Kreis klingt als Mahnung entgegen:

Beati cui alluma
Tanto di grazia, che l'amor del gusto
Nel petto lor troppo disir non fuma,
Esuriëndo sempre quanto è giusto.
(Purg. XXIV, 151 ff.)

---

[1] Innozenz III. De sacro altaris mysterio, Lib. V, c. 18 (Migne 217): «*Fit autem hic adaptatio septem petitionum et septem donorum, septem virtutum, et septem beatitudinum, contra septem vitia capitalia. Nam dona petitionibus, virtutes donis, et beatitudines virtutibus obtinentur. Septem dona sunt ista: Sapientia, intellectus, consilium, fortitudo, scientia, pietas, et timor, de quibus inquit propheta:* (Is. XI) usw.» Vergl. ferner S. Bernardi, Sermones de diversis, sermo 117 (Migne 183). — Thomas v. A. Summa II, 1 Quaest. 69. Wandbilder der sieben Werke der Barmherzigkeit in S. Nicola bei Monte Cassino erwähnt Lefort, Études sûr les monuments primitifs, Paris 1885, S. 282.

[2] Figuren mit Seligpreisungen auf Schriftbändern befinden sich auch am Rempter des Magdeburger Domes.

Im siebenten Kreis werden die Sünden der Liebe als die leichtesten unter den Sünden im Reinigungsfeuer geläutert, und der Engel spricht das «*Beati mundo corde*» (Purg. XXVII, 8).

Vinzenz v. Beauvais vergleicht die sieben Seligkeiten mit den sieben Gaben des hl. Geistes (nach Is. XI, 2 u. 3), darnach entspricht die *paupertas spiritus* dem *dono timoris,* die *mititas* dem *dono pietatis, luctus* dem *dono scientiae, fames et sitis iustitiae* der *fortitudo, misericordia* dem *dono consilii, munditia* dem *dono intellectus, pax* dem *dono sapientiae* (Speculum morale Lib. I. pars IV, 23).[1]

Im Triumphzug der Kirche erscheinen vor Dante die sieben Gaben des hl. Geistes in Gestalt von sieben Leuchtern (Purg. XXIX, 50) und auf dem Triumphbild des Thomas v. Aquino in der Spanischen Kapelle schmücken sie als weibliche Figuren in Medaillons die Lehnen gotischer Throne.[2] Vielleicht darf man auf einem altchristlichen Sarkophag des Mus. Naz. in Rom, wo eine weibliche Orans zwischen zwei Bäumen und sieben Tauben steht, eine Anspielung auf die sieben Gaben des hl. Geistes sehen, die im Mittelalter jedenfalls unter dem Bilde von sieben Tauben vorgestellt wurden, wie eine Skulptur an der Kathedrale von Lausanne beweist.[3]

Dem Passionszyklus werden häufig zwei Szenen vorausgeschickt, die nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit diesem stehen, die Verklärung und die Erweckung des Lazarus. Die Verklärung auf dem Berge Tabor wurde in der orientalischen Kirche besonders gefeiert und darum häufig dargestellt, in der abendländischen Kirche wurde das Fest der Transfiguration erst im 15. Jahrh. eingeführt, allein wir kennen Bilder derselben auch schon aus sehr viel früherer Zeit (zuerst dargestellt auf der Lipsanothek in Brescia, 4. Jahrh.). Die italienischen Transfigurationsbilder des Mittelalters gehen auf einen älteren byzantinischen Typus zurück,[4] der Christus stehend in der

---

[1] Hugo v. St. Victor, Summa Sentent. III, c. 17 (Migne 176). — Vinz. v. B. Speculum hist. Lib. I. c. 52. — Gregor d. Gr. verglich die sieben Söhne Hiobs mit den sieben Gaben des hl. Geistes. Moral. libri cap. XXVII. (Migne 75). Im gallikanischen Ritus der Ordination wurden die sieben Gaben des hl. Geistes von Gott erfleht. S. Duchesne, Origines etc. S. 368.

[2] Schlosser im Jhb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses 1896. XVII, 3.

[3] Rahn, Gesch. der bild. K. i. d. Schweiz, S. 594, der auch sieben Tauben als Attribute der Jungfrau am Münster v. Freiburg i. B. und auf einem Wandgemälde in Gurk erwähnt. Christus mit denselben Attributen auf zwei Fenstern von Le Mans und St. Denis sind bei Mâle, l'art réligieux, Fig. 75 u. 77 abgebildet. In gleicher Weise war Christus im Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg zu sehen.

[4] Das älteste Beispiel wohl in der Katharinenkapelle auf dem Sinaï, Roh. de Fleury, l'Evang. Taf. 63, Fig. 1. Mehr im Stil der späteren Transfigurationsbilder in einem Ms. der Pariser Nationalbibl. (Gregor v. Naz.) Roh. de Fleury a. a. O. Taf. 65.

Mandorla zwischen Moses und Elias, am Boden die drei Jünger oft in sehr drastischer Bewegung sehen läßt. Wie bei der Taufe Christi ragt bisweilen die Hand Gottes aus dem Himmel herab. Auf älteren Bildern z. B. auf dem Mosaik von SS. Nereo ed Achilleo fehlt der Berg, der aber für gewöhnlich angegeben wird. Die Strahlen, die von der Person Christi ausgehen, sind eine Zutat des Mittelalters.

Die Auferweckung des Lazarus ist in der altchristlich-abendländischen und älteren byzantinischen Kunst eine der verbreitetsten Szenen des gesamten neutestamentlichen Zyklus; offenbarte sich doch in ihr mehr als in irgend einem anderen Wunder die Göttlichkeit Christi in unvergleichlicher Weise. Auf mittelalterlichen Denkmälern ist aus der einfachen Aedicula der Katakombenbilder und Sarkophage ein reicherer Grabbau geworden. Die Szene spielt sich niemals allein zwischen Christus und Lazarus ab, wie das auf den ältesten Denkmälern der Fall ist. Die richtigere Auffassung von einem Höhlengrab, dem der Verstorbene entsteigt, und die für die byzantinische Kunst charakteristisch ist, begegnet uns noch bei Giotto auf dem Wandbild in Padua wieder, der auch die stereotype Figur eines Mannes, der sich die Nase zuhält, beibehielt.

Der Passionszyklus wird durch den Einzug in Jerusalem eingeleitet, der bereits auf Sarkophagen, z. B. dem berühmten des Junius Bassus in den vatikanischen Grotten, erscheint, seine reichere Ausgestaltung aber besonders in der byzantinischen Kunst erhielt. Angeregt vielleicht durch den Anblick von Prozessionen, die am Palmsonntag sich durch die Straßen bewegten, und die im 8. Jahrh. zuerst erwähnt werden, schufen die Künstler figurenreiche Bilder, denen auch genrehafte Züge nicht fehlten. Die Verbindung der Zachäus-Szene mit dem Einzug erwähnt das Malerbuch, und sie ist auf Denkmälern mehrfach nachweisbar. Spezifisch byzantinisch sind die Kinder, die dem Herrn entgegenstürmen oder auf Bäume klettern, um Zweige zu brechen; Giotto hat diesen liebenswürdigen Zug übernommen und so ein Bild voll reizvoller Kontraste geschaffen (Padua). In der von der byzantinischen Kunst stark beeinflußten sienesischen Malerschule ist dieser Gegenstand besonders breit behandelt worden (Duccio, Dombild — A. Lorenzetti, Assisi, S. Francesco).

Die Fußwaschung kommt in Arles auf einigen Sarkophagen nachkonstantinischer Zeit zuerst vor, doch verdankt auch diese Szene der byzantinischen Kunst ihre charakteristische Ausbildung. Auf byzantinischen Denkmälern legt Petrus die Hand aufs Haupt, um dadurch anzudeuten, daß er nicht nur die Füße, sondern auch die Hände

und das Haupt gewaschen haben will (Joh. XIII, 9), und dieser bedeutungsvolle Gestus ist auch von abendländischen Künstlern übernommen worden.

Das Abendmahl wurde in den ältesten Zeiten durch die eucharistischen Bilder, auch durch die wunderbare Speisung mit Broten und Fischen und die Verwandlung von Wasser in Wein symbolisch angedeutet. Die historischen Darstellungen schließen sich teils an das Matth. Evangelium an, das die Ankündigung des Verrates durch das gemeinsame Eintauchen in die Schüssel von Christus und Judas enthält (Matth. XXVI, 23), teils an den Bericht des Johannes, der Judas den Bissen aus der Hand des Herrn empfangen läßt (Jo. XIII, 26). Wieweit der erstere Typus speziell für die byzantinische Kunst sich in Anspruch nehmen läßt, der andere für die abendländische, soll hier nicht untersucht werden,[1] jedenfalls läßt sich eine strenge Scheidung der beiden Typen nicht durchführen, vielmehr wird die Ankündigung des Verrats nach Matthäus mit dem Ruhen des Lieblingsjüngers an Christi Brust nach Johannes sehr oft vermischt. Schon im frühen Mittelalter macht sich das Bestreben bemerkbar, Judas Ischariot von den anderen Jüngern zu isolieren, und diese Isolierung wird sehr bald auf die einfachste Weise dadurch herbeigeführt, daß der Verräter allein auf der einen Seite der langen Tafel sitzt, während Christus und die übrigen Apostel die andere Seite einnehmen. Von diesem Kanon, an dem die Frührenaissance noch festhielt (Ghirlandajo u. a.), ist erst Lionardo da Vinci abgewichen. Giotto (Padua) und A. Lorenzetti (Assisi) verteilten die Jünger gleichmäßig auf beide Seiten der Tafel, wodurch aber die Schwierigkeit entstand, daß man einen Teil der Jünger in Rückenansicht geben mußte. Die etwas sentimentale Auffassung des Johannes,[2] der schlafend an der Brust des Meisters lehnt, bricht sich erst im späteren Mittelalter Bahn. Als passender Ort für die Anbringung eines Abendmahlbildes kamen im Mittelalter und auch in der Renaissance die Refektorien der Klöster an erster Stelle in Betracht (Florenz, S. Croce), aber auch an Portalen finden wir sie (Pistoja, S. Giovanni, Architrav des Gruamons, 1162 — Architrav in Altamura und Lodi Vecchio — Tympanon des Domes von Terlizzi). Für die weltlich gesinnten Künstler der Renaissance wurde das Abendmahl zu einem behaglichen Schmaus an reich besetzter Tafel, doch sehen wir schon auf einem Wandbild des 13. Jahrh. in S. Zeno zu

[1] Vergl. vor allem Dobbert, Rep. f. K. XIII, XIV, XV, XVIII. — Kraus, G. Ch. K. II, 297 ff.

[2] Schon in Ferentillo nachweisbar (11.—12. Jahrh.).

Verona den Tisch reichlicher mit Speisen versehen, als sich für diese Gelegenheit schickte. Eine psychologische Vertiefung des Gegenstandes, wie sie Lionardo da Vinci in unnachahmlicher Weise bot, lag dem Mittelalter noch ganz fern, so läßt auch Giottos Vorliebe für maßvolle Würde eine Bewegung in den Teilnehmern des Mahles nach Ankündigung des Verrates nicht aufkommen. Ernst und feierlich sitzen die Apostel um den Tisch, und nichts in ihren Mienen verrät, daß sie vor der Stunde der Entscheidung stehen.

Die rituellen Darstellungen des Abendmahles, Brot- und Weinspende durch Christus, in der byzantinischen Kunst ziemlich häufig,[1] finden sich nur vereinzelt auch in der italienischen Kunst (S. Maria in Porto bei Ravenna).

Das Gebet des Herrn im Garten Gethsemane wurde von der byzantinischen Kunst (zuerst im Cod. Rossan.) in mehrere Szenen zerlegt, indem Christus erst betend und dann zu seinen Jüngern sprechend gezeigt wurde. An Stelle der Hand Gottes, die beim Gebet sich dem Herrn entgegenstreckte, z. B. im Evangeliar des Corpus Chr. Coll. in Cambridge (Garr. 141, 2) trat im Mittelalter der Engel,[2] der Christus in der schweren Stunde des Kampfes tröstet, und der im 14. Jahrh. einen Kelch trägt, eine Illustrierung zu der Stelle: «*Pater mi, si possibile est, transeat a me calix iste*» (Bild des Lor. Monaco in den Uffizien, früher Giotto genannt). Bonaventura spricht in seinen Meditationen davon, daß der Erzengel Michael dem Herrn die Marterinstrumente gezeigt habe, doch scheinen diese vor dem 15. Jahrh. in Verbindung mit der Gethsemane-Szene nicht dargestellt worden zu sein.

Unter den nun folgenden Bildern treten die Gefangennahme Christi, die Vorführung vor Pilatus, Geißelung, Verspottung und Kreuztragung besonders hervor. Die Gefangennahme wurde im Mittelalter in der Regel mit dem Jaduskuß und der Malchusepisode verbunden, seltener findet sich das Niederstürzen der Soldaten (Bronzetür von

---

[1] Zuerst im Cod. Rossanensis u. Syr. Cod. der Laurenziana. Später in den Apsiden byzant. Kirchen, z. B. in der Sophienkirche zu Kiew (nach 1037) und in den Kirchen der Athosklöster, (Brockhaus, a. a. O., S. 126). Ferner in der Kapelle S. Angelo am Monte Raparo (Bertaux, l'art dans l'Italie méridionale, S. 123) und S. Johann. Theol. am Hymettos b. Athen (Lampakis, Memoire sur les antiquités chrét. de la Grèce S. 83 Fig. 155). Häufig sind die rituellen Darstellungen in den Miniaturen des Mittelalters, vergl. Dobbert R. f. K. XV, 506 f. Endlich sehen wir sie auch auf der genannten Kaiserdalmatika in Rom.

[2] Nicht erst im 13. Jahrh., wie Kraus G. Ch. K. II, 302 behauptet, sondern bereits im 11. Jahrh. (Bologna, Elfenbeintafel in Mus. Civ.) und 12. Jahrh. (Monreale, Mosaik — Benevent, Bronzetür).

Benevent). Zu einem interessanten Nachtstück ist das Bild erst von den Meistern der Renaissance gemacht worden, Giotto malte den Gegenstand noch ohne jeden Lichteffekt in ruhig maßvoller Weise.

Die Richterszenen, Christus vor dem hohen Rat und vor Pilatus, der sich die Hände wäscht, waren in der altchristlichen Kunst außerordentlich beliebt, ebenso wie die Verleugnung des Petrus. Im Mittelalter hat man sich im wesentlichen an die altchristliche Tradition gehalten ohne neue Stimmungsmomente in das Bild zu bringen. Die Geißelung, Dornenkrönung und Verspottung aber — von den altchristlichen Künstlern wurde nur die Krönung durch einen Kranz und ohne sichtbare Zeichen des Martyriums wiedergegeben — waren in einer Zeit, die nach stärkeren Gemütsregungen verlangte, ein äußerst dankbarer Vorwurf. Aber auch da hält sich die italienische Kunst des Mittelalters von rohen Uebertreibungen fern, die in der nordischen Kunst sich oft in aufdringlichster Weise bemerkbar machen.

Die letzte Stufe auf Christi Leidensweg vor der Kreuzigung selbst bildet die Kreuztragung. Wie bei vielen anderen Szenen so sehen wir auch hier wiederum den fundamentalen Gegensatz zwischen der älteren Kunst, die alle äußeren Zeichen von Christi Leiden zu übergehen suchte, und der mittelalterlichen, die gerade in der Tatsache, daß Christus für die Menschheit gelitten hat, das erlösende Moment erblickte. Auf altchristlichen Sarkophagen und auf dem Mosaik in S. Apollinare N. trägt Simon von Kyrene das Kreuz, während Christus in ruhiger Majestät dahinschreitet. Wo aber Christus selbst das Kreuz trägt (auf der bekannten Londoner Elfenbeintafel des 5. Jahrh. und später), da geht er aufrecht, ungebeugt von der Last des Kreuzes, die er nicht zu empfinden scheint.

Die Künstler der Gotik nehmen der Gestalt Christi noch nichts von der erhabenen Ruhe, die ihn auf mittelalterlichen Werken auszeichnet, aber in dem Volkshaufen, den Kriegsknechten und klagenden Frauen brechen die Leidenschaften sich mächtig Bahn, da herrscht keine Teilnahmlosigkeit, sondern wilde Aufregung, Mitleid und Haß begleiten den Verurteilten. Noch sehr maßvoll ist Giottos Kreuztragung in Padua. Große figurenreiche Kompositionen bieten die Fresken des P. Lorenzetti in Assisi, des Niccolo di Pietro Gerini in der Sakristei v. S. Croce und in der spanischen Kapelle.

Im Mittelpunkt des Passionszyklus steht als wichtigste Szene die Kreuzigung Christi. Ueber die Darstellung des Gekreuzigten als Andachtsbild haben wir oben gehandelt und müssen auf das dort Gesagte verweisen, hier wollen wir uns nur die Hauptzüge in der Ent-

wicklung der historischen Kreuzigungsbilder klar zu machen suchen, doch verzichten wir von vornherein auf eine strengere Klassifizierung, die sich gerade bei diesem Gegenstand als fast unmöglich erweist. Der Abarten sind so viele, daß sich scharf voneinander geschiedene Typen überhaupt nicht herausschälen lassen.

Die ältesten Kreuzigungsbilder bieten uns die Türen von S. Sabina und die oft genannte Elfenbeintafel in London aus dem 5. Jahrh.[1] Sie zeigen uns Christus nur mit einem schmalen Schurz bedeckt aufrecht am Kreuz stehend, auf der Tür zwischen den beiden Schächern, auf dem Elfenbeinrelief stehen Maria und Johannes auf der einen, ein Henker auf der andern Seite des Kreuzes. Die Kreuzigung der beiden Schächer ist also schon sehr früh wiedergegeben worden,[2] gehört aber keineswegs zu den notwendigen Bestandteilen der Kreuzigungsbilder, ja man kann sagen, daß sie bis zum Jahr 1300 etwa, also bis zum entwickelten gotischen Stil, nur ausnahmsweise auf den Denkmälern erscheint. Maria und Johannes sind nicht regelmäßig, aber doch meist zugegen und fast immer stehen sie dann zu beiden Seiten des Kreuzes, nicht wie in London und wieder seit dem 13. Jahrh. nebeneinander.

Die ältesten Werke oströmischen Ursprungs (z. B. einige Enkolpien in Monza, Garr. 423, 3 und 4) zeigen Christus vielfach mit einer langen Tunika bekleidet, die bis zu den Füßen herabreicht. Dieses Gewandstück ist von der älteren italienischen Kunst übernommen worden und erhielt sich bis zur romanischen Epoche, bildet aber doch mehr eine Ausnahme (Rom, Mosaik im Oratorium Johanns VII, Garr. 279, 280 — Wandbild in S. Maria Antiqua, beide aus dem 8. Jahrh. Osterkerze in S. Paolo f. l. m.). Sonne und Mond und die Verteilung von Maria und Johannes auf beide Seiten des Kreuzes sind gleichfalls auf oströmischen Werken früher nachweisbar als auf italienischen.

Die italienischen Kreuzigungsbilder des früheren Mittelalters und

---

[1] Beide oft abgebildet u. a. Kraus G. Ch. K. I, Fig. 136, 137.

[2] Vergl. die palästinensischen Oelfläschchen in Monza (Garr. Taf. 433—435). Durch zwei kleine Kreuze neben dem Kruzifixus wurden die Schächer auf einer Bleiplatte aus Konstantinopel (Garr. 480, 16) und einem Longobardischen Goldkreuz (Kraus, G. Ch. K. I. Fig. 139) angedeutet. Auf der Tabernakelsäule in S. Marco, wo ebenfalls die beiden Schächer zu sehen sind, ist der Gekreuzigte durch das symbolische Bild des Lammes ersetzt.

Die beiden Schächer wurden auch als Sinnbild der Auserwählten und Verdammten aufgefaßt, vergl. Leo d. Gr. Sermones (Migne 54) Sermo 55 de Crucifixione.

des romanischen Stiles zeigen folgende bemerkenswerte Züge: Das mäßig hohe und gerade Kreuz (die *crux immissa* im Gegensatz zum T-förmigen Kreuz, der *crux commissa*) steht zwischen Maria und Johannes, die nur selten fehlen, eine Aufschrift ist nicht immer angebracht. Christus ist lebend dargestellt[1] mit offenen Augen, der Körper ist ungebogen, die Beine hängen gerade nebeneinander, Hände und Füße sind durch je einen Nagel durchbohrt,[2] die Arme sind wagerecht oder nur mit leichter Krümmung ausgestreckt. Das Suppedaneum, auf dem die Füße ruhen, fehlt nicht selten, der kreuzförmige Nimbus ist meist angebracht. Selten und erst in romanischer Zeit erscheint die Krone, in gotischer Zeit dann der Dornenkranz. Die Kleidung besteht manchmal in einer langen Tunika, meist jedoch in einem breiten Lendenschurz, der bis zu den Knien herabreicht. Ueber den Kreuzarmen sind Sonne und Mond, öfter noch zwei Halbfiguren von Engeln sichtbar, die um den Herrn trauern. Maria, die immer rechts von Christus, und Johannes, der links von ihm steht, geben ihrer Trauer durch Erheben der Hand oder Anlegen der Hand an die Wange Ausdruck. Selten sind die Figuren des Longinus mit der Lanze und Stephaton mit dem Essigschwamm (Rom, Oratorium Johanns VII, S. Maria Antiqua u. S. Urbano — Mailand, Altar v. S. Ambrogio und Wandbild des 12. Jahrh. ebenda), und auch die beiden Schächer fehlen häufig. Wo sie aber dargestellt sind, da sind sie meist viel kleiner als die Hauptfigur (Rom, Wandbild v. S. Urbano und Relief auf der Osterkerze i. S. Paolo f. l. m.). Die um den Rock Christi würfelnden Soldaten, die schon auf der Tabernakelsäule in Venedig und einer Miniatur des syrischen Codex in Florenz vorkommen, scheinen in romanischer Zeit wieder aus dem Bilde der Kreuzigung zu verschwinden. Auf mittelalterlichen Werken byzantinischer Provenienz hängt Christus meist tot am Kreuz, der Körper ist etwas nach außen gebogen, der Kopf auf die rechte Schulter herabgesunken. Im übrigen weicht die Komposition von gleichzeitigen abendländischen Werken nicht wesentlich ab. Die einfacheren Kompositionen begnügen sich damit, Maria und Johannes neben das Kreuz zu stellen und zwei Engel über den Kreuzarmen erscheinen zu lassen (z. B. Bronzetür von S. Paolo f. l. m.), die reicheren spätbyzantinischen zeigen auch die Kriegsknechte mit Lanze und Essigschwamm, die klagenden Frauen

---

[1] Vergl. den oben besprochenen sog. triumphierenden Typus.

[2] Manchmal werden die Nägel fortgelassen. Seit der zweiten H. des 13. Jahrh. kam die Annagelung mit drei Nägeln auf (Niccolo Pisanos Kanzel in Pisa).

und eifernden Juden, die um den Rock würfelnden Soldaten und eine Engelschar (Mosaik v. S. Marco in Venedig). Die Stammeltern unter dem Kreuz, auf einem Enkolpion in Monza (Garr. 433, 4) und in karolingischer Zeit nachweisbar, verschwinden in der romanischen Epoche. Der Totenschädel Adams dürfte vor dem 13. Jahrh. in Italien nicht vorkommen (Mosaik von S. Marco).

Die Kreuzigungsbilder von den ältesten Zeiten an bis zum Beginn des 13. Jahrh. haben durchweg den Charakter eines Andachtsbildes, eine dramatische Schilderung des erschütternden Vorgangs wurde gar nicht versucht, auch da, wo Christus tot am Kreuze hängend gebildet wurde, also vorzugsweise in der byzantinischen Kunst, ist man nicht über die Grenzen eines einfachen Andachtsbildes hinausgekommen. Erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. beginnt ein Umschwung in der Auffassung des Kreuzigungsbildes sich bemerkbar zu machen, den wir als Ausfluß der Franziskanerbewegung schon oben erkannt haben. Das historische Bild tritt an die Stelle des Andachtsbildes, der Vorgang wird so geschildert, wie er nach dem Bericht der Evangelien sich abgespielt haben muß, mit all den schneidenden Kontrasten, die zwischen den Anhängern und Verfolgern Christi unter dem Kreuz zum ersten Mal in ihrer ganzen Schärfe zum Ausdruck kamen. Der Tod wird in seiner grausamen Unerbittlichkeit geschildert, ganz anders als es die Byzantiner vermochten. Auf der Kanzel des Niccolo Pisano im Pisaner Baptisterium (1260) zeigt der Körper Christi zwar noch gewaltige, von der Macht des Todes ungebrochene Formen, aber schon auf der wenig späteren Kanzel in Siena und vollends bei Giovanni Pisano (Kanzel in Pisa und Pistoja) sehen wir den völligen Zusammenbruch des Leichnams mit erschreckender Naturwahrheit. Die Glieder sind geknickt, der Leib schmerzvoll eingezogen, Muskeln und Rippen treten an dem abgezehrten Körper deutlich hervor.

Erst bei Giotto und seinen Nachfolgern begegnen wir wieder einer idealeren Auffassung des Gekreuzigten, der jugendlich-schöne Leib zeigt sich schon gewissermaßen in seiner Verklärung. Edel ist der Ausdruck des tief herabgesunkenen Hauptes mit den wallenden Haaren, nicht griesgrämig verzerrt wie bei den Byzantinern. Für das Motiv der Dornenkrone zeigen die Italiener keine besondere Vorliebe (als frühes Beispiel sei die Kreuzigung des Duccio auf dem Dombild in Siena erwähnt). Auch die Form des Kreuzes ist eine andere geworden, es ist sehr viel höher und schmäler, als das Kreuz der früheren Zeiten. Auf einigen Denkmälern sieht man auch das sog. vegetabilische Kreuz mit schräg nach oben gerichteten Querarmen und unbe-

hauenem Stamme (Fra Guglielmo, Kanzel in Pistoja, S. Giov. Fuorcivitas — Giov. Pisano, Kanzel in Pistoja, S. Andrea — Gaëta, Osterleuchter — Traù, Domportal). Das Kreuz ist gewöhnlich auf einem kleinen Hügel errichtet, dem Kalvarienberg, der nach mittelalterlicher Auffassung die Stelle bezeichnet, wo Abraham seinen Sohn Isaak opfern wollte (vergl. Bonaventura Medit. 30), und unter seinem Fuß liegt der Schädel Adams, der jetzt zum fast ständigen Attribut wird (Niccolo Pisanos Kanzeln in Pisa und Siena, Cimabues Kreuzigung in Assisi, Giottos Bild in Padua und sonst noch oft).

Eine der wichtigsten Veränderungen in dem neuen gotischen Typus des Kreuzigungsbildes betrifft die Gruppe der Maria und des Johannes bezw. der Frauen. Während die ältere Zeit, besonders auch die byzantinische Kunst, die Mutter des Herrn und den Lieblingsjünger, beide durch das Kreuz voneinander getrennt, nur einen verhaltenen Schmerz zum Ausdruck bringen ließ, ohne daß eine innere Beziehung zwischen den Leidtragenden und dem Gekreuzigten erkennbar wird, haben die späteren Künstler seit Niccolo Pisano und Cimabue gerade auf die psychologische Vertiefung dieser Figuren ihr Hauptaugenmerk gerichtet. Maria und Johannes stehen immer nebeneinander, doch nicht wie zwei Bildsäulen unterm Kreuz aufpostiert, gewöhnlich wendet sich der Jünger liebevoll der Mutter Christi zu, die ohnmächtig in den Armen der sie begleitenden Frauen zusammensinkt (auf den Kanzeln des Niccolo und Giov. Pisano. Bei Giotto, Wandbild in der Unterkirche von Assisi, und Simone Martini, Bild im Museum von Antwerpen, liegt Maria am Boden). Gewaltiger als die Pisani und auch Giotto hat Cimabue in seinem Wandbild der Oberkirche zu Assisi den ungeheuren Schmerz der Maria zu schildern gewußt. In grandioser pathetischer Gebärde wirft die Mutter ihre Arme zum Himmel empor, als ob sie Gott zum Zeugen des ihr zugefügten Unrechts anrufen wollte. Die Leidenschaft, die in der Person der Maria bis zum qualvollen Aufschrei oder völligen Zusammenbruch gesteigert ist, klingt in den Personen ihrer Umgebung, Johannes und den Frauen, leiser nach. Nur Maria Magdalena äußert in ähnlich heftiger Weise ihren Kummer, sie umarmt knieend den Stamm des Kreuzes (Vergl. Giotto in Assisi und Padua, Simone Martini, Bild in Antwerpen).

Nicht minder erregt ist die Gruppe der Feinde Christi, die unter dem Kreuze toben, oder auch voller Schrecken vor der zu spät erkannten Göttlichkeit Christi erzittern. Durch die Gruppen der Juden und Römer wurde ein außerordentlich glücklicher Gegensatz zu der

Schar der Getreuen des Herrn geschaffen, der auf älteren Denkmälern in dieser Ausgestaltung wenigstens völlig fehlt. Denselben Gegensatz offenbaren auch die Schächer, von denen der Gute rechts vom Herrn, dort wo Maria, Johannes und die Frauen stehen, gekreuzigt wurde, der Böse zur andern Seite mitten unter dem Volke der Juden. Natürlich ließen es sich die Künstler nicht nehmen, die beiden Schächer deutlich voneinander zu unterscheiden, der eine, in sein Schicksal ergeben, läßt den Kopf tief herabsinken, der andere erhebt ihn trotzig, noch im Angesicht des Todes die Worte der Lästerung ausstoßend (sehr charakteristisch auf dem Relief des Giov. Pisano im Mus. Civ. zu Pisa und auf dem Wandbild des P. Lorenzetti zu Assisi. Bei Giov. Pisano trägt ein Engel die Seele des guten Schächers ins Paradies, die des bösen wird von einem Teufel in die Hölle entführt).

In die Klagen der Maria, des Jüngers und der Frauen stimmen auch die Engel ein, die wehklagend und ängstlich wie aufgescheuchte Vögel um das Kreuz flattern, drei von ihnen fangen in Schalen das kostbare Blut aus den Handwunden und der Seitenwunde auf (Cimabue, Assisi — Giotto, Padua u. a.).

Seit dem 9. Jahrh. kommen die symbolischen Figuren der Kirche und Synagoge vor. In der monumentalen Kunst scheint N. Pisano sie als erster in Italien auf Kreuzigungsbildern eingeführt zu haben (Kanzeln von Pisa und Siena), und Giov. Pisano folgte seinem Beispiel (Kanzeln in Pistoja und Pisa, Mus. Civ.). Indessen verschwinden diese Gestalten sehr rasch wieder, Giotto und die großen Meister des Trecento nahmen sie in ihre Kompositionen nicht auf, offenbar empfanden sie die allegorischen Figuren störend in einem Bilde, das so voller Leben war, wie die Kreuzigung.[1] Die Kirche wurde von den Pisaner Künstlern als jugendliche Frauengestalt, die von einem Engel geleitet wird, gebildet, die Synagoge dagegen als altes häßliches Weib, das in recht handgreiflicher Weise von einem andern Engel fortgestoßen wird.

---

[1] Kirche und Synagoge erscheinen allerdings schon auf einem frühmittelalterl. ital. Elfenbeinrelief des Berl. Mus. (Abb. Bode-Tschudi, Taf. 56, Nr. 455, 10. Jahrh.?). Ein ital. Missale des 13. Jahrh. in Modena mit der gleichen Darstellung bei Venturi, III, Fig. 420 abgebildet. Andere Beispiele, aber nicht zusammen mit der Kreuzigung, auf einem Kapitäl des Klosterhofes von Monreale, dem alten Portal von S. Giustina in Padua und einem Relief der Kreuzabnahme Benedetto Antelamis im Dom von Parma. Vergl. Sauer, Symbolik, S. 246 ff. In der nordischen Kunst stehen die beiden symbolischen Figuren gewöhnlich an den Kirchenportalen, man sieht sie an dieser Stelle z. B. an der Kathedrale von Genf, dem Straßburger Münster, der Liebfrauenkirche in Trier, den Domen von Bamberg und Magdeburg.

Die unmittelbar auf die Kreuzigung folgenden Szenen, Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung, fehlen in der altchristlichen Kunst. Für die Kreuzabnahme hat die byzantinische Kunst einen festen Typus ausgebildet, der für die italienischen Künstler selbst der Frührenaissance von Einfluß war.[1] Die Hauptzüge lassen sich kurz zusammenfassen: Joseph von Arimathia läßt von einer Leiter den Leichnam des Herrn sanft nach der Seite herabgleiten, wo Maria steht. Diese ergreift eine Hand Christi, um sie zu küssen oder breitet ihre Arme nach dem Sohne aus. Hinter ihr stehen oft noch die anderen heiligen Frauen. Nikodemus ist damit beschäftigt die Nägel aus den Füßen herauszuziehen, der Lieblingsjünger und später noch viele andere Personen sind trauernd unterm Kreuz versammelt.[2]

Diese verschiedenen Motive zu einem Bilde voll dramatischer Wirkung und ergreifenden Pathos verschmolzen zu haben ist allerdings das Verdienst der abendländischen Kunst, und unter allen Bildern der Kreuzabnahme verdient P. Lorenzettis grandiose Komposition in Assisi an erster Stelle genannt zu werden.[3]

Die Beweinung des Herrn ist von Giotto in Padua zum ersten Mal in wahrhaft tief ergreifender Weise geschildert worden. Ihr läßt sich nur Bonaventuras rührende Erzählung vergleichen.[4] Im Mittelalter wurde die Beweinung gewöhnlich mit der Grablegung kombiniert oder auch die letztere allein dargestellt. In der Regel halten Joseph von Arimathia und Nikodemus den Leichnam, der in Tücher gewickelt ist, und lassen ihn vorsichtig in den offenen Sarkophag herabgleiten (S. Angelo in Formis). Maria und die klagenden Frauen sind oft, aber nicht immer zugegen, Maria umschlingt liebevoll den Leich-

---

[1] Vergl. die gegenteilige Ansicht von Kraus, G. Ch. K. II, 345 ff. Zuerst erscheint die Kreuzabnahme in den Evangelienhandschriften des 10. und 11. Jahrh. (Trier, Cod. Egberti — München, Cim. 58, Evangeliar aus Bamberg — Gotha, Echternacher Cod.). Die Komposition hat mit den byzantinischen des Mittelalters nur das gemein, daß der Leichnam mit den Füßen noch am Kreuz befestigt ist und nach links herabhängt. Maria und die anderen Figuren fehlen in den Miniaturen, wo nur zwei Männer um den Leichnam beschäftigt sind.

[2] Vergl. die Schilderung im Malerbuch, Schäfer, a. a. O., S. 206. In poetischer Weise hat Bonaventura die Szene ausgemalt (Medit. 33). Unbeeinflußt von griechischen Vorbildern ist das Bronzerelief an der Tür von S. Zeno in Verona.

[3] Beachtenswert auch die überlebensgroße Holzfigurengruppe des 13. Jahrh. im Dom von Volterra, wo der Schmerz in den Zügen des Heilands besonders schön zum Ausdruck kommt.

[4] In der Renaissance waren die großen Freigruppen der Beweinung sehr beliebt. Mehrere von ihnen sind noch erhalten, z. B. von Guido Mazzoni in Ferrara, S. Maria della Rosa und Modena, S. Giov. Batt., eine dritte im Berl. Mus. — Vinc. Onofri in Bologna, S. Petronio.

nam des Sohnes (S. Angelo in Formis — P. Lorenzettis Wandbild in Assisi). Ueber dem Sarkophag — das Malerbuch erwähnt ein Höhlengrab, das wir uns ähnlich demjenigen des Lazarus zu denken haben, das aber in dieser Form in der abendländischen Kunst nicht vorkommt — wölbt sich bisweilen ein Kuppeldach.

Christi Erscheinung in der Vorhölle wurde dem apokryphen Evangelium des Nikodemus, Descensus Christi ad Inferos (Tischendorf, S. 83 ff.) entnommen. In der byzantinischen Kunst ist sie sehr häufig dargestellt worden, Christus steht da auf den Pforten der Hölle oder über dem gefesselten Satan, in der einen Hand das Kreuz haltend, mit der anderen Adam, nach dem er sich umwendet, zu sich emporziehend. Johannes der Täufer zeigt auf Christus, David und Salomo geben ihm das Geleit. Hinter Adam werden Eva und andere Bewohner der Vorhölle sichtbar. In der abendländischen Kunst schreitet Christus von einer Mandorla umgeben auf Adam zu und reicht ihm die Hand, hinter Adam erscheinen Eva und andere Figuren. Der gefesselte Teufel kommt auch hier mitunter vor, die Zeugen aber fehlen meist (auf den Bronzetüren von Pisa und Benevent stehen sie hinter Christus). In der Divina Commedia gibt Virgil dem Dante eine kurze Schilderung der Höllenfahrt Christi (Inf. IV, 52 ff.), die aber mit den Bildern nicht genau übereinstimmt. Auf dem figurenreichen Fresko der spanischen Kapelle in Florenz sieht man die Geister der Hölle, die in ohnmächtiger Wut zähneknirschend auf die lichtvolle Erscheinung Christi hinschauen, ohne daß sie es wagten, das Reich der Finsternis gegen ihn zu verteidigen.

Die Frauen am Grabe Christi begegnen uns in der älteren orientalischen Kunst nicht selten, in den Katakomben fehlt dieser Gegenstand. Ein streng durchgeführter Typus dieser Szenen ist nicht vorhanden, und auch die mittelalterlichen Darstellungen in Italien sind nicht nach einem bestimmten Schema gebildet. Gewöhnlich nahen sich zwei Frauen dem Sarkophag, neben ihm oder auf ihm sitzt ein Engel, und über ihm wölbt sich oft ein kuppelartiger Bau. Die Wächter fehlen häufig, oder sie kauern schlafend unter dem Grabbau. Auf byzantinischen Bildern des Mittelalters ist der Kuppelbau weggelassen, der Engel sitzt auf dem Sarkophag, wendet sich den Frauen zu und deutet auf die leeren Grabtücher. Diesen charakteristischen Zug übernahm u. a. Duccio (Siena, Dombild), der darin, wie überhaupt die ältere sienesische Kunst, sich als treuer Schüler der Byzantiner erweist. Hinter dem Grab erhebt sich ein Hügel, der auf abendländischen Bildern nicht vorkommt. Das Hineinsehen in das offene

Grab ist ein Zug, den erst die Gotik hinzufügte (Gaëta, Osterleuchter).

Die Auferstehung des Herrn ist einer der letzten Gegenstände, der in den neutestamentlichen Bilderkreis aufgenommen wurde. Auf Sarkophagen wurde die Auferstehung nur andeutungsweise wiedergegeben durch ein Kreuz, unter dem zwei Wächter schlafen. Die Maler der Gotik haben sie auf zweierlei Weise dargestellt. Sie lassen entweder in Verbindung mit den Frauen am Grabe Christus, die Siegesfahne in der Hand über dem offenen Sarkophage schweben (z. B. Deckenbild der spanischen Kapelle — Taddeo Gaddi, Bild in der Akademie zu Florenz — Niccolo di Pietro Gerini, S. Croce — Antonio Vite, Pistoja, S. Francesco), oder aber der Auferstandene steigt aus dem offenen Sarkophag heraus, unbemerkt von den schlafenden Wächtern (Assisi, Schule des P. Lorenzetti — Pisa, Camposanto — Niccolo di Pietro Gerini, Pisa, Capitolo di S. Bonaventura).

Unter den verschiedenen Erscheinungen des Herrn nach der Auferstehung ist diejenige vor Maria Magdalena, die im späteren Mittelalter zuerst vorkommt, die beliebteste. Duccio (Siena, Dombild) und Giotto (Padua) haben der Gestalt Christi wirklich etwas Visionäres zu geben verstanden, eine spätere realistische Zeit schilderte Christus als Gärtner und zerstörte damit den Zauber seiner überirdischen Erscheinung.

Die Himmelfahrt ist auch eine der Szenen, die uns zuerst in der oströmischen Kunst begegnet, und zwar in einer mit den mittelalterlich-byzantinischen Bildern aufs engste verwandten Weise (vergl. die syrischen Ampullen in Monza, Garr. Taf. 433—435)[1]: Christus in einer Mandorla thronend wird von Engeln (gewöhnlich vier) gen Himmel getragen, Maria und die Jünger blicken dem Entschwebenden nach. Die Komposition ist streng symmetrisch angeordnet, wenigstens

[1] Wenn auf dem Sarkophag von Servannes (Garr. 316, 2) wirklich die Himmelfahrt Christi dargestellt sein soll, so würden wir hier den ältesten abendländischen Typus haben. Er unterscheidet sich dadurch sehr wesentlich von dem byzantinischen, daß Christus in Profilstellung gewissermaßen in den Himmel emporschreitet, die Hand Gottes hält seine Rechte und zieht ihn zu sich herauf. Die strenge Symmetrie ist hier also aufgehoben. Diesen abendländischen Typus finden wir auf karolingischen Denkmälern wieder, u. a. auf der berühmten Elfenbeintafel in München (Garr. 459). Auf einem der schönsten Sarkophage des Laterans ist die Himmelfahrt Christi vielleicht andeutungsweise gegeben in einer Form, die sonst nicht vorkommt (Garr. 324, 4). Die Beschreibung im Malerbuch (Schäfer, a. a. O., S. 211) entspricht der spätesten Entwicklung dieser Szene in der byzantinischen Kunst.

bei den Werken des Mittelalters, oben Christus, genau in der Mitte thronend bezw. schwebend, unten Maria in Orantenstellung in der Mitte zwischen den auf beiden Seiten gleichmäßig verteilten Aposteln. Nur selten wich man von dieser strengen Komposition ab, oder erweiterte sie durch Hinzufügung anderer Figuren. Auch wo man die Himmelfahrt in einer Kuppel anbrachte, was in byzantinischen Kirchen häufig geschah (z. B. Palermo, Capp. Palatina und Martorana etc.), hielt man sich an dieses Schema.

In Italien hat man sich während des ganzen Mittelalters an den byzantinischen Typus mehr oder weniger eng angelehnt. Als ältestes Beispiel sei hier der Altar des Pemmo (744—749) in Cividale, San Martino erwähnt, wo allerdings nur Christus zwischen zwei Cherubim thronend und in der Mandorla von vier Engeln getragen zu sehen ist, Maria und die Apostel dagegen fehlen. Selbst noch im Trecento kann man die letzten Spuren der älteren byzantinischen Vorbilder verfolgen, wenn auch die strenge symmetrische Komposition einer freieren Auffassung weichen mußte (z. B. Niccolo di Pietro Gerini in Pisa, Capitolo di S. Bonaventura und Wandbild im Camposanto von Pisa angeblich v. Buffalmacco). Giotto dagegen hielt sich an den abendländischen Typus; bei ihm schwebt Christus im Profil nach rechts gewandt mit erhobenen Händen zum Himmel empor (zum «*cielo empyreo*»), von einer Engelschar begleitet, Maria und die Jünger stehen bezw. knieen am Boden (Assisi, Oberkirche und Padua).

Die Herabkunft des hl. Geistes ist die letzte der neutestamentlichen historischen Szenen. Das älteste Beispiel finden wir auf einem syrischen Oelfläschchen in Monza (Garr. 434, 3). Die byzantinischen Werke ordnen die Jünger in der Regel in einen Halbkreis an, die Taube und Maria fehlen gewöhnlich (auf der Ampulla von Monza und in der Miniatur des Rabulas-Evang. sind sie zugegen). In Italien ist man, natürlich abgesehen von den rein byzantinischen Werken, diesem Schema nicht gefolgt, die Apostel (ohne Maria) sitzen oder stehen nebeneinander, und kleine Flämmchen werden auf ihren Häuptern sichtbar. Bei Giotto sind die zwölf Apostel in einem Hause vereinigt, von dessen Dach ein Strahlenbündel herableuchtet, Maria und die Taube fehlen. Das Bild in der spanischen Kapelle in Florenz stellt nicht nur diese dar, sondern auch eine Schar von Männern zum Teil in phantastischen halb orientalischen Kostümen, die das Haus umgeben, in dem das Pfingstwunder sich vollzieht. Es sind Vertreter der verschiedenen Völkerschaften, die die Apostel in ihrer Sprache

reden hörten und sich später taufen ließen (Act. c. II). Wir begegnen ihnen zwar schon in Evangelienhandschriften des 10. und 11. Jahrh. (Trier, Cod. Egberti und Bibel von S. Paul), dort aber noch nicht als verschiedene Völkerstämme charakterisiert. In einem Kuppelmosaik von S. Marco in Venedig sind 32 Vertreter verschiedener Stämme mit den zwölf Aposteln vereint. Von der Mitte aus, wo die Taube des hl. Geistes auf einem Altar sichtbar wird, senken sich zwölf Strahlen auf die Jünger herab. Auf der Mosaiktafel im Florentiner Dommuseum sind die Vertreter verschiedener Nationen durch eine Personifikation des Kosmos ersetzt.

III. KAPITEL.

APOKALYPSE UND JÜNGSTES GERICHT.

AUF die Gedankenwelt des Mittelalters hat wohl kein Buch einen tieferen und nachhaltigeren Einfluß ausgeübt, als die Apokalypse des Johannes. Sie schildert in einer merkwürdig geheimnisvollen Sprache, in Bildern, wie sie nur die glühende Phantasie des Orients hervorzubringen vermag, die Dinge, die sich vor dem Ende der Welt auf Erden zutragen sollen, den Anbruch einer schreckenvollen Zeit, die man während der ersten Christenverfolgungen als unmittelbar bevorstehend und darum um so tiefer empfand. Furchtbare Zeichen wurden verkündigt. Alle Gläubigen sollten durch Verfolgung und Tod gequält werden, bis das tausendjährige Reich Christi auf Erden gegründet würde. Dann, hieß es, würde der große Widersacher des Herrn, der Antichrist aufstehen, um die letzte und schwerste Verfolgung über alle Gläubigen zu verhängen, bis durch Christi eigene Erscheinung und durch das jüngste Gericht alle zeitlichen Vorgänge ihren Abschluß finden würden.

Mit packender Gewalt ergreifen uns die Worte, die all diese schauerlichen Vorgänge schildern, aber die Kunst selbst des größten und gedankenvollsten Meisters mußte an der Aufgabe scheitern, ein Buch wie die Apokalypse zu illustrieren, das wohl dazu geschaffen war tiefsinnige Spekulationen daran anzuknüpfen, dem bildenden Künstler aber nur wenig Stoff für eine zusammenhängende Darstellung bot. Indessen hat man doch schon frühzeitig damit begonnen wenigstens einige der vielen Visionen im Bilde festzuhalten, und zwar entnahm man sie zum größten Teil dem vierten Kapitel der Apokalypse. Es erzählt von den 24 Aeltesten, die auf Stühlen sitzen, angetan mit

weißen Kleidern und mit Kronen auf den Häuptern, und vor dem Herrn im Himmel niederfallen und ihn anbeten. Auch von den vier Tieren ist darin die Rede «voll Augen vorne und hinten», von denen eins einem Löwen, das zweite einem Stier, das dritte einem Menschen und das vierte einem Adler gleicht. Es sind die vier Evangelistensymbole, die den Stuhl des Herrn umgeben und das «*Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus omnipotens*» sprechen (Apoc. IV, 6—8). Vor dem Stuhl des Herrn stehen sieben Leuchter, welche die sieben Gemeinden bedeuten: Ephesus, Smyrna, Pergamus, Thyatira, Sardes, Philadelphia, Laodicea, an die die Sendschreiben Christi gerichtet sind (Apoc. II u. III). An anderer Stelle erfahren wir von dem Lamm, das mitten unter den vier Tieren und 24 Aeltesten steht (Apoc. V, 6. VII, 17), und so haben auch die Künstler die apokalyptische Vision gewöhnlich wiedergegeben, die wir an den Triumphbogen römischer Kirchen ganz oder teilweise dargestellt sehen[1] (SS. Cosma e Damiano, S. Cecilia, S. Prassede, S. Paolo f. l. m., S. Maria in Trastevere, Rignano Flaminio bei Rom).[2] Auch an der Fassade der alten Peterskirche (a. d. Zeit Gregors IX., 1227—41) sah man eine Darstellung des Lammes Christi, der vier Evangelistentiere und der 24 Aeltesten.[3] Sehr oft erblickt man das Lamm auf dem heiligen Berg Zion (Apoc. XIV, 1), dem die vier Paradiesströme Geon, Physon, Tigris und Euphrat entströmen (Gen. II, 10 f.),[4] jedoch nicht mit den 144 000 Auserwählten, sondern zusammen mit den zwölf Apostellämmern, die aus den heiligen Städten Jerusalem und Bethlehem herausschreiten. Die vier Paradiesströme deutete man symbolisch als die vier Kardinaltugenden (Philo. Ambrosius: De Paradiso) oder auch als die vier Evangelisten (Isidor von Sevilla, *In libros veteris ac novi Testamenti*

---

[1] Vergl. Th. Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des M. A. Wien 1885.

[2] Aus dem 11. Jahrh. l'Arte 1898 S. 12 ff.

[3] Abb. Marucchi, Eléments d'archéol. chrét. S. 175. — Für die Schilderung des Triumphzuges der Kirche benutzte Dante ebenfalls das vierte Kapitel der Apokalypse. Die 24 Aeltesten und vier Evangelistensymbole umgeben den Siegeswagen der Kirche, der von einem Greifen gezogen wird. Purg. XXIX.

[4] Phison = Ganges. Geon = Nil. Vergl. u. a. Beda, Hexaëmeron (Migne 91), Vinz. v. Beauvais, Speculum naturale Lib. V. Eine naive Schilderung der vier Paradiesströme lesen wir in Brunetto Latinis Tesoretto. Dante gebraucht von den beiden Strömen Euphrat und Tigris, an deren Ufer er zu stehen meint, und die beide derselben Quelle entströmend sich langsam voneinander trennen, den schönen Vergleich:

Dinanzi ad esse Eufrates e Tigri
Veder mi parve uscir d'una fontana,
E quasi amici dispartirsi pigri.

prooemia. Migne 83).[1] Auf Sarkophagen und besonders auf den Apsismosaiken römischer Kirchen sind die vier Paradiesströme häufig zu sehen (SS. Cosma e Damiano, S. Costanza usw. Auch in S. Elia bei Nepi, 10.—11. Jahrh. und selbst noch auf dem Apsismosaik im Lateran von Jacopo Torriti, 1291), sie wurden hier immer wie wirkliche Flüsse gebildet. In Venedig dagegen, auf den Mosaiken unter der Hauptkuppel von S. Marco, treten sie als personifizierte, der Antike nachgebildete Flußgottheiten auf, die aus ihren Urnen Wasser herausgießen.

Die ältesten Beispiele für ein Bild der beiden heiligen Städte in Verbindung mit den Apostellämmern bieten uns wohl die Mosaiken am Triumphbogen von S. Mar. Magg. (432—440). Auch auf römischen und ravennatischen Mosaiken des 6.—9. Jahrh. kommen die beiden Städte noch häufig vor, ja in Rom, der konservativsten Stadt in künstlerischen Dingen, hat man die altchristliche Tradition auch im Mittelalter nicht verloren. Die Mosaiken von S. Clemente (Paschalis II, 1099—1118) und S. Maria in Trastevere (Innozenz II, 1130 bis 1143) zeigen die Apostellämmer, die aus den Toren Jerusalems und Bethlehems herausschreiten, in dem Schema, wie es seit der Entstehung der Mosaiken in SS. Cosma e Damiano in Rom üblich war.

Das 21. Kapitel der Offenbarung enthält die phantastische Schilderung des himmlischen Jerusalems, der heiligen Stadt, deren Licht gleich dem des Jaspis ist. Eine hohe Mauer, von zwölf Toren durchbrochen, umgibt sie, zwölf Engel bewachen die Tore, auf denen die Namen der zwölf Geschlechter der Kinder Israels stehen, je drei führen nach den verschiedenen Himmelsrichtungen, nach Morgen und Abend, Mittag und Mitternacht. Auf den Gründen der Mauer sind die Namen der zwölf Apostel des Lammes verzeichnet, die Mauern sind von Jaspis, die Stadt aber von lauterem Golde. Die Gründe der Mauern bestehen aus Edelsteinen, aus Jaspis, Saphir, Chalcedonier, Smaragd, Sardonyx, Sarder, Chrysolith, Beryll, Topas, Chrysopras, Hyazinth, Amethyst, denen man allen im Mittelalter besonders merkwürdige Eigenschaften zuschrieb. Die Stadt bedarf der Sonne nicht und auch des Mondes nicht, denn die Herrlichkeit Gottes durchleuchtet sie bei Tag und Nacht.

Auf dem vorderen Triumphbogen von S. Prassede in Rom hat ein Künstler im Auftrag des Papstes Paschalis I versucht, die farbenprächtige Schilderung der Apokalypse in die monumentale Kunst zu

---

[1] Weitere Uebereinstimmungen s. b. Sauer, Symbolik etc. S. 62.

übertragen und in strahlenden Goldmosaiken den Glanz des himmlischen Jerusalems wiederzugeben, doch bleibt sein Bild weit hinter der märchenhaften Erzählung zurück.[1]

Von Einzelbildern aus der Apokalypse erwähnen wir noch den Herrn, aus dessen Munde ein Schwert ausgeht (Apoc. I, 16). Giotto malte ihn so auf dem Tafelbilde in der Sakristei der Peterskirche und einem anderen in der Pinakothek in Bologna in kleinen Medaillons. Mit Schwert und Lilienstengel im Munde, auf einem Regenbogen sitzend (Apoc. IV, 3), sehen wir Christus Gericht halten auf einer Wandmalerei der Unterkirche von Subiaco vom Jahre 1466.

Die Fresken Giottos in der Peruzzikapelle und Agnolo Gaddis in der Capp. Castellani, sowie die Predella des Altarbildes in der Capp. Rinuccini, alle drei in S. Croce in Florenz, zeigen den Evangelisten sitzend und schlafend «*un veglio — dormendo, con la faccia arguta*» (Purgat. XXIX, 144), umgeben von apokalyptischen Bildern.

Die große Hure Babylon auf dem siebenköpfigen Drachen gibt ein Relief an einem Pfeiler im Dom zu Parma wieder (Apoc. XVII, 3).

Der Thron Gottes (Apoc. IV, 2) wurde als Sinnbild von Christi richterlicher Gewalt mit Bezug auf eine Psalmenstelle: «*Justitia et iudicium praeparatio sedis tuae. Misericordia et veritas praecedent faciem tuam*» (Ps. LXXXVIII, 15) besonders in den byzantinischen Kirchen dargestellt. Als Ersatz für die Weltgerichtsbilder oder Bestandteile von solchen gehört diese Darstellung, die sog. Etimasia, nicht eigentlich in den Kreis apokalyptischer Szenen.

Den ältesten Zyklus von Bildern aus der Apokalypse besitzen wir in den Wandmalereien von S. Elia bei Nepi (10.—11. Jahrh.).[2] Die Apsis mit einer Darstellung Christi auf dem mystischen Berg, dem die vier Paradiesströme entspringen, zwischen Petrus und Paulus und den 24 Aeltesten, erinnert an ältere römische Vorbilder. An diese Vision schließen sich noch einige andere an: Die Fesselung der Winde (Apoc. VII), die apokalyptischen Reiter (Apoc. VI), die Fesselung des Satans (Apoc. XX) und das vom Drachen bedrohte Weib (Apoc. XII).

In der Krypta des Domes von Anagni hat die Vision des Lammes, der Evangelistentiere und der 24 Aeltesten ihren Platz ebenfalls in der Mittelapsis erhalten. Daran schließt sich ein Bild Christi an, bekleidet mit einem langen Gewand und einem goldenen Gürtel (Apoc. I, 13),

[1] Viel später hat Jacopo Torriti in der Apsis des Laterans ein kleines Bildchen der himmlischen Stadt ausgeführt.

[2] Zimmermann, Giotto, S. 52.

mit dem Schwert im Munde und sieben Sternen in der einen Hand (Apoc. I, 16), in der anderen die Schlüssel der Hölle und des Todes (Apoc. I, 18). Er sitzt auf einem Regenbogen, seine Füße ruhen gleichfalls auf einem solchen, und ein Regenbogen umgibt die ganze Erscheinung (Apoc. IV, 3). Außerhalb desselben schweben die sieben Engel der sieben Gemeinen und stehen die Leuchter und sieben Gemeinen, die als Kirchen charakterisiert sind (Apoc. I, 20), und der Evangelist, der mit ausgebreiteten Armen sein Erstaunen über die Vision auszudrücken scheint.

Neben anderen Bildern aus der Apokalypse (Kampf der Engel mit dem Teufel, Thron Gottes) finden sich solche, die den Visionen des Propheten Ezechiel entnommen sind, die Herrlichkeit Gottes, die Evangelistentiere und die Räder (Ezech. I). Reichhaltiger ist ein Zyklus von Wandmalereien in San Pietro in Civate[1] aus dem Ende des 12. Jahrh. Auch hier sehen wir wieder Christus inmitten der Evangelistensymbole und die Personifikationen der vier Paradiesflüsse, ferner vier Engel mit Posaunen, ein Bild des himmlischen Jerusalems, den siebenköpfigen Drachen, der dem Meere entsteigt (Apoc. XIII), das Weib, das mit der Sonne bekleidet ist und Michaels Kampf mit dem Drachen (Apoc. XII).

Durch Joachims von Floris[2] Expositio in Apocalypsin wurde im 13. Jahrh. die Aufmerksamkeit ganz besonders auf dieses Buch gelenkt. Die Weissagungen und Erklärungen dieses Ordensstifters fanden namentlich bei den Franziskanern, d. h. bei denen, die eine spiritualistische Richtung verfolgten, großen Anklang. Waren sie doch der Ausdruck einer religiösen Erregung, die in den Seelen vieler Tausender gleichsam latent vorhanden war, und sie kamen dem Hang nach mystischer Exaltation ebenso entgegen, wie die Lehren des Franziskus der Sehnsucht nach einer tiefen und doch rein menschlichen Auffassung des Christentums.

In der Kirche des heiligen Franz in Assisi durfte die Apokalypse nicht fehlen, Giotto malte sie aber an wenig sichtbarer Stelle, nämlich in die Medaillons der Gurte, die die vier Franziskanerallegorien in der Unterkirche über dem Hauptaltar einrahmen. Das Lamm, die vier Evangelistensymbole, die apokalyptischen Reiter, die Posaunen blasenden Engel und die 24 Aeltesten finden sich unter anderen Darstellungen.[3] Viel ausführlicher ist der Zyklus in der Abtei-

[1] Venturi II, 382 ff.
[2] Vergl. u. a. Emil Gebhart, L'Italie mystique, Paris 1899.
[3] Thode, Franz von Assisi, S. 499.

kirche von Pomposa, der fast alle wichtigeren Visionen der Apokalypse illustriert,[1] ferner ein anderer im Altarraum des Baptisteriums von Padua, von wenig geübter Hand gemalt, und endlich der in der Kirche S. Caterina in Galatina.

Der am Mittelportal des Domes von Messina angebrachte Zyklus des 14. Jahrh. ist ein seltenes Beispiel dafür, daß auch ein Bildhauer sich des Gegenstandes bemächtigte. Er enthält die Hauptszenen aus der Apokalypse: Johannes vor der Erscheinung des Herrn zu Boden fallend (Apoc. I, 17) und das ihm vom Engel gereichte Buch verschlingend (Apoc. X, 10), die Jungfrau mit dem göttlichen Kind, Michael im Kampf mit dem Drachen (Apoc. XII), das siebenköpfige Tier und die Engel, die die Schalen des göttlichen Zornes ausgießen (Apoc. XVI).

Es darf nicht Wunder nehmen, daß die apokalyptischen Bilderzyklen verhältnismäßig so selten sind, war es doch fast unmöglich, den Traumgebilden des Johannes eine deutliche Gestalt zu geben. Wie immer man die Visionen auffassen wollte, man kam über eine Bildersprache nicht recht hinaus, die zum harmonischen Kunstwerk nur selten ausreifte.

* * *

Das Ende aller zeitlichen Ereignisse und den Abschluß des gesamten biblischen Bilderkreises, die Erfüllung aller Verheißungen, die Hoffnung der Gerechten und die Furcht der Sünder bildet das jüngste Gericht. Unter allen Vorstellungen des christlich-religiösen Geistes ist diejenige vom letzten Gericht, von der unvergänglichen Seligkeit für die einen und der ewigen Verdammnis für die anderen die gewaltigste.

Im Mittelalter nahmen die Ideen von dem, was nach dem Tode des einzelnen und dem Untergang der ganzen Welt geschehen sollte, so sehr alle Gedanken in Anspruch, daß man darüber die realen Forderungen des Lebens ganz vergaß. Die Phantasie schuf sich ein transzendentales Reich, das um so glaubhafter erschien, je materieller es im Grunde gedacht war, ein Reich, in dem alle irdischen Verhältnisse nicht etwa aufgehoben, sondern lediglich gesteigert waren, in dem Glück und Unglück, Lohn und Strafe nicht ihrem Wesen sondern nur ihrem Maße nach der Wirklichkeit gegenüber verändert waren. Nur allmählich haben sich alle christlichen Jenseitsvorstellun-

[1] Ausführlich beschrieben von Brach, Giottos Schule in der Romagna, S. 19 ff.

gen zu einem so reichen Bilde ausgestaltet, wie es uns in den Malereien und Dichtungen des Mittelalters, ganz besonders in der Divina Commedia entgegentritt. Die ersten Anregungen hierzu gaben die zahlreichen Hinweise der Bibel auf jene zukünftigen Geschehnisse, vor allem die Worte Christi selbst, der bald in Metaphern und Gleichnissen, bald direkt auf die letzten Dinge hinweist, und die Visionen der Apokalypse, die in dunklen Traumbildern Zukünftiges ahnen ließen.

Schon der Vorläufer Johannes deutet in seiner Bußpredigt auf ein kommendes Gericht hin, indem er sagt, daß die Axt schon an die Wurzel gelegt sei, und jeder Baum, der nicht gute Frucht bringt, abgehauen und ins Feuer geworfen (Matth. III, 10), die Spreu vom Weizen gesondert werden soll (Matth. III, 12).

In der Bergpredigt verheißt Christus, daß nicht alle, die zu ihm Herr! Herr! sagen, sondern die den Willen des Vaters im Himmel tun, ins Himmelreich kommen werden, und viele wird er am Tage der Entscheidung verleugnen, wie er von ihnen verleugnet wurde (Matth. VII, 21 f.). Nur den Auserwählten ist es vergönnt mit Abraham, Isaak und Jakob im Himmelreich zu sitzen, die Verdammten dagegen werden in die Finsternis gestoßen werden, wo Heulen und Zähneklappen ist (Matth. VIII, 11. 12; Luk. XIII, 28). Es müssen die Menschen Rechenschaft ablegen am jüngsten Gericht selbst von jedem unnützen Wort, das sie geredet haben (Matth. XII, 36), und die Leute von Ninive und die Königin von Mittag werden auftreten und das Geschlecht verdammen, das Christus nicht erkannt hat und nicht Buße tat (Matth. XII, 41. 42). In seinen Gleichnissen vom Reich Gottes spricht Christus vom jüngsten Gericht als vom großen Erntetag, die Teufel vergleicht er dem Feinde, der Unkraut säet, die Engel den Schnittern (Matth. XIII). Den zwölf Jüngern verkündet er, daß sie neben ihm in seiner Herrlichkeit auf Stühlen sitzen werden, um die zwölf Stämme Israels zu richten (Matth. XIX, 28). An anderer Stelle vergleicht Christus das Himmelreich einem Könige, der seinem Sohne die Hochzeit zurichtet, zu der viele geladen, wenige aber auserwählt sind (Matth. XXII). Die wichtigsten Hinweise auf die letzten Dinge enthält Christi lange Rede an seine Jünger in Jerusalem, die er kurz vor seiner Passion hielt. Hier spricht Christus von den Vorzeichen, die der Schlußkatastrophe vorausgehen werden, von den falschen Propheten, von Kriegen, Pestilenz, Teuerung und Erdbeben, die eine allgemeine Not über die Menschen zu bringen bestimmt sind. Die Greuel, die von Daniel voraus verkündet wurden, sollen in Er-

füllung gehen, Sonne und Mond werden sich verfinstern und die Sterne vom Himmel fallen, da wird des Menschen Sohn in den Wolken des Himmels in seiner Kraft und Herrlichkeit erscheinen. Er wird seine Engel mit hellen Posaunen aussenden, um die Auserwählten zu sammeln «*a summis coelorum usque ad terminos eorum*» (Matth. XXIV, vergl. Marc. XIII, Luc. XVII, XXI). Alle Engel werden um den Stuhl des Richters versammelt sein, und alle Völker werden vor dem Stuhl erscheinen, und der Herr wird die Guten von den Bösen trennen, wie ein Hirt die Böcke von den Schafen (Matth. XXV, 31. 32).

Das Matthäus-Evangelium enthält die zahlreichsten Hinweise auf die letzten Dinge. Der älteste Evangelist, Markus, hat außer der Rede Christi von der Zerstörung Jerusalems und dem jüngsten Gericht (c. XIII) auch die Erscheinung des Propheten Elias überliefert, die dem Gericht vorausgehen soll (Marc. IX, 12; Matth. XVII, 11). Von der Hölle erwähnt er nicht nur das ewige Feuer, sondern auch den Wurm, der nicht stirbt (IX, 44). Lukas berichtet ebenfalls die Zerstörung Jerusalems und die verschiedenen Vorzeichen, die den jüngsten Tag ankündigen sollen, an dem Feuer und Schwefel vom Himmel herabregnen werden, wie zu Zeiten Lots, da Sodom dem Untergang anheimfiel (Luc. XVII, 29. 30).

Das Evangelium des Johannes enthält in Bezug auf das jüngste Gericht den einen sehr wichtigen Ausspruch, daß nicht der Vater, sondern der Sohn richten wird, dem der Vater das Gericht übergeben hat (Jo. V, 22). Ein zweiter für die Kunstvorstellungen bemerkenswerter Hinweis ist der, daß alle Toten aus den Gräbern auferstehen werden, um sich richten zu lassen (Jo. V, 28. 29).

In den Evangelien werden hauptsächlich die Vorgänge, die dem Gericht vorausgehen sollen, geschildert, das Gericht selbst, die Strafen für die Verdammten und der Lohn für die Auserwählten nur kurz erwähnt. Der Apostel Paulus verbreitet sich im Korintherbrief (c. XV) ausführlich über die Auferstehung der Toten, die nicht in einem sterblichen, sondern in einem unverweslichen Leib erfolgen soll, wenn die letzte Posaune ertönt. Vom Tag des Gerichts sagt er nur, daß niemand wisse, wann er komme (1 Thess. V, 2, vergl. Matth. XXIV, 36, Marc. XIII, 32, Luk. XXI, 35, 2 Petrus III, 10), daß aber der Widersacher, d. h. der Antichrist, vor ihm auf Erden erscheinen und die Menschen verführen werde (2 Thess. II).

Im 20. Kapitel der Apokalypse werden die Vorereignisse ausführlich geschildert. Ein Engel wird den Teufel, «die alte Schlange»,

auf tausend Jahre binden, die Seelen derer, die um Christi und des Wortes Gottes willen getötet wurden, werden auferstehen und mit Christus 1000 Jahre regieren, das ist die erste Auferstehung. Nach dieser Zeit wird der Teufel wieder losgebunden werden, es wird ein Kampf zwischen dem Teufel und seinen Anhängern gegen die Heiligen entbrennen, denen Gott den Sieg verleihen wird. Der Teufel wird in den feurigen Pfuhl geworfen und gequält werden bei Tag und bei Nacht. Darauf wird das letzte Gericht vollzogen werden, und die Toten gerichtet «nach der Schrift in den Büchern, nach ihren Werken». Das Meer, der Tod und die Hölle geben die Toten heraus, damit sie gerichtet werden. Wer nicht im Buch des Lebens gefunden wird, der wird in den feurigen Pfuhl geworfen, das ist der andere, endgültige Tod. In den beiden Schlußkapiteln finden wir dann die schon erwähnte Beschreibung des himmlischen Jerusalems als Abschluß der großen Weltkatastrophe.

Im Traumgesicht des Propheten Daniel endlich hören wir noch einiges vom jüngsten Gericht, von dem feurigen Stuhl mit den Feuerrädern, auf dem der «Alte» im schneeweißen Kleid zu Gericht sitzt, und von dem ein Feuerstrom ausgeht. Das Gericht wird aber abgehalten werden, nachdem vier Weltreiche auf Erden einander abgelöst haben. Das vierte Weltreich wird das gewaltigste sein und «alle Lande fressen». Nach dem Gericht, durch das die Macht dieses letzten Reiches gebrochen werden wird, wird die Herrschaft unter dem ganzen Himmel dem heiligen Volk des Höchsten gegeben werden (Dan. VII).

Fassen wir noch einmal zusammen, wie nach den Andeutungen der Bibel sich die letzten Ereignisse zutragen werden, so erhalten wir folgendes Bild: Dem jüngsten Gericht gehen verschiedene Vorzeichen voraus, Zerstörung Jerusalems, Krieg, Pestilenz, Teuerung, Erdbeben, Auftreten falscher Propheten, Verfinsterung von Sonne und Mond, Herabfallen der Sterne vom Himmel (Matth. Marc. Luc.), vier Weltreiche und Zerstörung des letzten Weltreichs durch die Heiligen Gottes (Dan.), Erscheinung des Propheten Elias (Matth. Marc.), Herrschaft des Antichristen (2 Thess. II, 1 Joh. II, 18. IV, 3), Fesselung Satans, erste Auferstehung, Christi tausendjähriges Reich (Apok.). Darauf folgt die zweite Auferstehung, die Gräber (Joh.), das Meer, der Tod und die Hölle (Apok.) geben die Toten wieder heraus. Engel mit Posaunen rufen die Toten zum Gericht, Christus und die zwölf Apostel auf Stühlen werden nach dem Buch des Lebens richten und die Erwählten von den Verdammten scheiden. Eine Beschreibung des Thrones Gottes, der feurigen Räder und des Feuerstromes, der

vom Thron ausgeht, finden sich nur in der Vision des Daniel. Die Auserwählten werden mit Abraham, Isaak und Jakob im Himmel sitzen, die Verdammten in den feurigen Pfuhl geworfen werden, wo ewiges Feuer und ewige Finsternis herrschen und sie außerdem durch Würmer und eisige Kälte gepeinigt werden.

Eine Abstufung der Strafen je nach den verschiedenen Verbrechen ist nirgends angedeutet, nur die Apokalypse zählt eine Reihe von Verbrechern auf, die im feurigen Pfuhle bestraft werden sollen: Verzagte, Ungläubige, Greuliche, Totschläger, Hurer, Zauberer, Abgöttische, Lügner, ohne ihnen bestimmte Strafen aufzuerlegen. Die Vorstellung von der Peinigung der Teufel, deren Grausamkeit gegen die Verdammten durch die eigenen Qualen noch gesteigert werden soll, findet sich nur in der Apokalypse, ebenso die Schilderung der ewigen Seligkeit.

Die ältere christliche Literatur hat sich sehr eingehend mit den apokalyptischen Visionen und den Gedanken an ein jüngstes Gericht, an Hölle und Himmel, beschäftigt. Wir können hier nur einige Hauptpunkte aufgreifen, um zu sehen, wie sich die Vorstellungen von den letzten Dingen allmählich erweiterten und so die künstlerische Verarbeitung des Stoffes im späteren Mittelalter vorbereiteten. Lactantius Firmianus,[1] der vor der diokletianischen Verfolgung (303 n. Chr.) zum Christentum übertrat, hat im siebenten Buch seiner Divinarum institutionum seine Ansichten über die Welt, die Erschaffung des Menschen und den Zweck der Schöpfung, über die Unsterblichkeit und die letzten Dinge niedergelegt, für die er ebenso die Zeugnisse der heidnischen Philosophen (Plato, Aristoteles, die Stoiker), wie die der Propheten und Sibyllen anruft. Der Untergang des römischen Reiches und die Erscheinung des Antichristen sollen der Auferstehung der Toten und dem jüngsten Gericht vorausgehen, auf das schon die sibyllinischen Weissagungen hingewiesen haben.[2] Gerichtet werden nur die, die Gott kannten, denn die anderen sind schon gerichtet. Die

---

[1] Firm. Lactantii opera Ed. Fritzsche. Bibl. patrum ecclesiast. curante Gersdorf Vol. X. XI. Divin. inst. Lib. VII, De vita beata. Ueber Lactantius vgl. Ebert, a. a. O., I, 72 ff.

[2] Chr. als Richter und die Civitas sancta sind beide durch die Weissagungen der Sibylle bezeugt:

πάσης γὰρ γαίης τότε θνητῶν σύγχυσις ἔσται
αὐτὸς ὁ παντοκράτωρ ὅταν ἔλθῃ βήματι κρῖναι
ζώντων καὶ νεκύων ψυχὰς καὶ κόσμον ἅπαντα.
καὶ πόλιν ἣν ἐπόθησε θεὸς, ταύτην ἐποίησεν
λαμπροτέραν ἄστρων, ἢδ' ἡλίου, ἢδὲ σελήνης.

Lactantius, a. a. O.

Strafe für die Verdammten ist das höllische Feuer, das verbrennt ohne zu zerstören, damit die Qual ewig sei. Die Seelen behalten auch im Jenseits die Erinnerung an ihre Taten im Leben, eine Vorstellung, die bekanntlich bei Dante die allerwichtigste Rolle spielt: «*Non igitur renascentur, quod fieri non potest, sed resurgent, et a deo corporibus induentur, et prioris vitae factorumque omnium memores erunt*» (Lib. VII, c. 23).

Die Existenz einer Hölle wird nach Lanctantius auch durch die Schriften des Zeno bewiesen, der ebenso wie die Propheten lehrte, daß die Frommen von den Gottlosen getrennt würden, und während die ersteren ruhige und angenehme Regionen bewohnen, würden die letzteren ihre Strafen in der Finsternis abbüßen müssen. Die Reihenfolge der letzten Ereignisse entspricht bei Lactantius den Erzählungen der Apokalypse. Auf die Fesselung des «Princeps daemonum» folgt die Errichtung der «civitas sancta» durch Christus, ein Zustand der Glückseligkeit, der von den heidnischen Dichtern (Virgil) vorausgeahnt und als goldenes Zeitalter unter der Herrschaft des Saturn besungen wurde. Nach Ablauf der 1000 Jahre wird nach der zweiten und letzten Auferstehung das endgültige dreitägige Strafgericht Gottes abgehalten werden.

Die ältesten Denkmäler christlich-lateinischer Dichtung, die Akrostichen und das Carmen apologeticum des Commodianus von Gaza,[1] schließen sich in ihrer Schilderung von den letzten Dingen ebenfalls an die Apokalypse an, nur daß die Vorzeichen des jüngsten Tages noch um viele vermehrt werden. Den Heiden wird ein Antichrist (Nero) auferstehen, und den Juden ein anderer, noch mächtigerer, der den Antichristen der Heiden überwinden wird. Gegen diesen zweiten eigentlichen Antichristen aber sollen Christus und sein Heer zu Felde ziehen, und nach seiner Ueberwindung wird das jüngste Gericht abgehalten werden.

Am ausführlichsten und für die mittelalterlichen Vorstellungen einflußreichsten waren die Betrachtungen des hl. Augustin über die letzten Dinge, wie sie in seinem Hauptwerk De Civitate Dei niedergelegt sind. Augustin führt diejenigen Stellen des Neuen und Alten Testaments an, die sich auf die letzten Dinge beziehen. Er beginnt mit den Aussprüchen Christi (Civ. Dei XX, c. 6), denen er die des Apostels Paulus anreiht (c. 19), um dann zu den Propheten und Psalmen überzugehen. Außer der bekannten Weissagung Daniels führt

[1] Ebert, a. a. O., S. 88 ff.

Augustin ein Zitat aus dem Propheten Malachias an: «*Ecce, ego mitto angelum meum*» usw. (c. 25), ferner die Weissagung des Jesaias und besonders eine Psalmenstelle «*Deus manifestus veniet, Deus noster, et non silebit*» etc. (c. 24), die alle vom jüngsten Gericht zeugen. Die Reihenfolge der Ereignisse sind kurz folgende: Erscheinung des Elias und des Antichristen, Auferstehung und Gericht, Scheidung der Guten und Bösen, Untergang und Erneuerung der Welt (c. 7 ff.).

Augustin unterscheidet wie die Apokalypse eine doppelte Auferstehung und zwar eine erste *animarum* und eine zweite *corporum* (XX, 6. 7).[1] Im 21. Buch beschäftigt er sich hauptsächlich mit den höllischen Strafen, die nicht als geistige, sondern als leibliche Strafen aufgefaßt werden (c. 9), die Bestrafung durch Würmer und Feuer wird im Anschluß an die Bibel an erster Stelle genannt. Das Feuer, das ein wirkliches Feuer ist, wird die Körper der Verdammten ebenso quälen wie die höllischen, körperlosen Geister (c. 11). Nachdem Augustin versucht hat die Notwendigkeit und Gerechtigkeit ewiger Strafen für zeitliche Verbrechen zu beweisen (c. 11) im Gegensatz zur Ansicht des Origenes, der die höhere Auffassung von nur reinigenden und nicht ewigen Strafen vertrat (c. 17), spricht er über die Abstufung der Strafen. Aber er behandelt diesen Gegenstand nur ganz allgemein, indem er eine verschiedene Wirkung des höllischen Feuers auf die Körper der Verdammten annimmt, je nachdem ihre Vergehen leichterer oder schwererer Art waren (c. 16).[2]

Sehr wichtig für die künstlerischen Vorstellungen sind die Ansichten Augustins über Alter, Geschlecht und Aussehen der Auferstehenden. Alle Menschen sollen in dem Alter auferstehen, in dem Christus aus dem Leben schied, also im reifen Alter der dreißiger Jahre (Civ. Dei XXII, c. 12 ff.), auch die, die als Kinder oder Greise starben.[3]

---

[1] «*Sicut ergo duae sunt regenerationes, de quibus iam supra locutus sum, una secundum fidem, quae nunc fit per baptismum, alia secundum carnem, quae fiet in eius incorruptione atque immortalitate per iudicium magnum atque novissimum: ita sunt et resurrectiones duae, una prima et nunc est et animarum est, quae venire non permittit in mortem secundam; alia secunda, quae non nunc, sed in saeculi fine futura est nec animarum, sed corporum est, quae per ultimum iudicium alios mittet in secundam mortem, alios in eam vitam quae non habet mortem.*» Von den Künstlern wurde ausschließlich diese letztere dargestellt.

[2] «*Nequaquam tamen negandum est etiam ipsum aeternum ignem pro diversitate meritorum quamvis malorum aliis leviorem, aliis futurum esse graviorem, sive ipsius vis atque ardor pro poena digna cuiusque varietur, sive ipse aequaliter ardeat sed non aequali molestia sentiatur*».

[3] «*Resurgent itaque omnes tam magni corpore, quam vel erant vel futuri erant aetate iuvenali; quamvis nihil oberit, etiamsi erit infantilis vel senilis corporis forma, ubi nec mentis nec ipsius corporis ulla remanebit infirmitas*» (c. 16) vergl. Eph. IV, 13. Rom. VIII, 29.

Gegenüber der Meinung derer, die annehmen, daß auch die Weiber als Männer auferstehen werden, weil Gott nur den Mann aus Erde geformt habe, das Weib aber aus der Rippe des Mannes, vertritt Augustin den Standpunkt, daß alle in ihrem Geschlecht auferstehen werden: «*Non enim libido ibi erit, quae confusionis est causa. Nam prius quam peccassent, nudi erant, et non confundebantur vir et femina. Corporibus ergo illis vitia detrahentur, natura servabitur.*» (c. 17.) Die Körper der Auferstehenden sollen keinerlei Gebrechen zeigen, die Märtyrer auch ihre Wundenmale nicht mehr tragen, mit denen sie ihren Glaubensmut bezahlt haben, alle Körper werden vielmehr in Schönheit auferstehen «*Omnis enim corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate* (c. 19). Im Gegensatz zu den Platonikern, die ein körperliches Fortleben leugnen (c. 11) und zu Origenes, der die Auferstehung des Fleisches nicht buchstäblich d. h. sinnlich aufgefaßt wissen will, betont Augustin aufs schärfste die körperliche Auferstehung, durch diese grobsinnliche Auffassung den Künstlern die Darstellung außerordentlich erleichternd.

Im letzten Kapitel des letzten Buches schildert Augustin ähnlich wie die Offenbarung des Johannes die ewige Seligkeit, indem er so sein großes Werk mit einem versöhnenden Schlusse krönt. Das Endziel allen wahren Strebens, aller gläubigen Hoffnung ist nach ihm das unvergängliche Glück der civitas Dei, nur da ist wahrer Ruhm, nur da wahre Ehre und wahrer Friede. Wie es eine Abstufung der Strafen gibt, so auch eine Abstufung des Glückes, das den Auserwählten zuteil wird, aber diese Verschiedenheit im Glück wird unter den Seligen keinen Neid erregen. Wie der Sabbat das Schöpfungswerk abschließt, so auch die ewige Seligkeit die sechs Weltalter, die den Schöpfungstagen verglichen werden. «*Ibi vacabimus et videbimus, videbimus et amabimus, amabimus et laudabimus. Ecce quod erit in fine sine fine. Nam quis alius noster est finis nisi pervenire ad regnum, cuius nullus est finis?*» (c. 30).

Die realistische Auffassung Augustins vom Jenseits, die nüchterne Uebertragung aller körperlichen Verhältnisse auf geistige Zustände, ist für die Jenseitsvorstellungen des Mittelalters vorbildlich geworden und gültig geblieben, bis zum Zeitalter Dantes und darüber hinaus.

Ein etwas jüngerer Zeitgenosse Augustins, Aurelius Prudentius Clemens, unter den altchristlichen Dichtern der bedeutendste, beschrieb in einer polemischen Dichtung, der Hamartigenia,[1] ausführlich

[1] Ebert, a. a. O., I, 272 ff.

die Hölle und das Paradies, indem er die verschiedenfachen Qualen der ersteren und die Freuden der letzteren in dichterisch freier Weise, aber unter Zugrundelage der Bibelworte ausmalte.

Isidor von Sevillas Ansichten über die letzten Dinge, das jüngste Gericht, Hölle und Paradies, folgen in der Hauptsache denen des Augustin. Dem letzten Gericht wird die Erscheinung des Antichristen vorausgehen, die Menschen werden auferstehen in dem Alter, in dem Christus gekreuzigt wurde,[1] Christus wird beim Gericht mild für die Auserwählten, schrecklich aber für die Verdammten erscheinen.[2] Die Höllenstrafen werden sowohl geistiger als auch körperlicher Art und je nach der Schwere der Sünden milder oder strenger sein.[3] Bei Isidor von Sevilla nehmen die Betrachtungen über das Gericht selbst und namentlich über die Hölle, über ihre Lage im Innern der Erde und die Natur ihres Feuers einen viel breiteren Raum ein, als die nur kurz erzählten Vorereignisse,[4] und im weiteren Verlauf des Mittelalters wächst das Interesse an diesen Dingen noch bedeutend, besonders bei den Dichtern, deren Phantasie durch die Schilderung der Schrecken des jüngsten Gerichts und der Hölle und der Freuden der ewigen Seligkeit, wie sie die Bibel und die Schriften der Theologen enthielten, mächtig angeregt wurde.

Paulus Diaconus verfaßte ein Gedicht «*de annis a principio*»,[5] in dem er die ganze Weltgeschichte von der Erschaffung bis auf seine Tage (d. h. bis zur Herrschaft des Desiderius 763) kurz behandelt und hierbei auch mit einigen Worten der letzten Dinge erwähnt.

Weit plastischer schildert Beda in einem Hymnus die Schrecken des jüngsten Gerichts, und er entrollt dabei vor unseren Augen eine Reihe fürchterlicher Bilder, die an Grausigkeit den mittelalterlichen Darstellungen kaum nachstehen. Nachdem der Dichter die Menschen

---

[1] Isidor von Sevilla, Sententiarum Lib. I (Migne 83) c. 26. «*Resurrectio mortuorum, ut Apostolus ait, in virum perfectum, in mensuram aetatis plenitudinis Christi futura est, in aetate scilicet iuventutis quae profecta non indiget et absque inclinatione defectus in perfectione ex utraque parte et plena est et robusta.*»

[2] c. 27. «*Pro diversitate conscientiarum et mitis apparebit in iudicio Christus electis et terribilis reprobis.*»

[3] c. 29. «*Nec deerit in supplicio futuro damnationis ordo, sed iuxta qualitatem criminum, Propheta affirmante, discretio erit poenarum.*»

[4] Isidor von Sevilla, *De ordine creaturarum* (Migne 83).

[5] Poetae latini aevi carolini (Ed. Dümmler) Tom I. Die Schilderung Christi beim Gericht lautet:

Judex veniet supernus velut fulgor caelitus,
dies sed aut hora quando non patet mortalibus,
felix erit quem paratum invenerit dominus.

zur Buße ermahnt und die Zeichen erwähnt hat, die dem Gericht vorausgehen sollen, fährt er fort:

Ille sedens solio fulget sublimis in alto,
Ante illum rapimur collectis undique turmis,
Judicium ut capiat gestorum quisque suorum . . .
Stabit uterque simul stupidus pauperque potensque
Et miser et dives, simili ditione timebunt:
Fluvius ignivomus miseros torquebit amare,
Et vermes scelerum mordebunt intima cordis . . .
Et stupet attonito simul impia turba timore . . .
Nunc oculos nimio flentes ardore camini,
Nunc iterum nimio stridentes frigore dentes . . .
Vox ubi nulla sonat, durus nisi fletus ubique,
Non nisi tortorum facies ubi cernitur ulla.

Die Schwächen der Menschen und ihre weltlichen Freuden sollen im Jenseits aufhören:

Ebrietas, epulae, risus, petulentia, iocus,
Dira cupido, tenax luxus, scelerata libido,
Somnus iners, torporque gravis, desidia pigra.

Dagegen werden im Himmel andere Freuden herrschen:

Sed pax et pietas, bonitas, opulentia regnat,
Gaudia, laetitia, virtus, lux, vita perennis,
Gloria, laus, requies, honor et concordia dulcis.[1]

Für die Dichter war die Schilderung der Höllenqualen immer sehr viel dankbarer, als die der Paradiesesfreuden, die doch meist zu abstrakt waren, als daß sie sich künstlerisch fassen ließen, und wir begreifen darum, mit welchem Behagen man die Qualen ausmalte, die den Frevler im Jenseits erwarteten. Wie stark mußte aber der Eindruck sein, wenn durch die Predigt dem Gläubigen unmittelbar ins Gewissen geredet wurde, und die verängstigten Gemüter von den Schrecken der Verdammnis vernahmen, wie sie z. B. in einer angeblich von Bonifazius verfaßten Predigt[2] ausgemalt wurden. Da hören wir, daß der Teufel die Verdammten nackt, heulend und wehklagend in den Höllenpfuhl zerren wird, wo fürchterliche Hitze und ewiges Feuer oder unerträgliche eisige Kälte nie aufhören sollen.

Die Verse des Rabanus Maurus «De fide catholica» enthalten eine anschauliche Schilderung des jüngsten Gerichts, der himmlischen Seligkeit und der ewigen Verdammnis, die etwa den bildnerischen Darstellungen der karolingischen Zeit und des früheren Mittelalters ent-

---

[1] Beda, Hymnus de die Judicii. Migne 94.
[2] Cruel, Gesch. der dsch. Predigt im M. A., Detmold 1879, S. 13 ff.

spricht, wenn sie nicht vielmehr von solchen direkt inspiriert wurde.[1] Raban erwähnt das Zeichen des Kreuzes, die Posaunen blasenden Engel, die Auferstehung der Toten, den in der Herrlichkeit thronenden Christus, um den sich die Engel scharen, die vor Schrecken zitternden Menschen, die vor den Richterstuhl Christi treten, um den Urteilsspruch zu vernehmen, die Seligkeit des himmlischen Jerusalems, die 24 Aeltesten, die ihre Kronen darbringen, das Lamm Gottes und die Evangelistensymbole, endlich die Schrecken der Hölle, die ewige Finsternis, Würmer und grauenvolle Tiere, Schwefelfeuer, Heulen und Zähneklappen der Verdammten, inmitten der Hölle den gefesselten Satan.

Alcuins Schrift «De Fide sanctae et inviduae Trinitatis» (Migne 102. Lib. III, c. 19 ff.) beschäftigt sich nur kurz mit der Erscheinung des Antichristen und der Propheten Elias und Enoch, mit der Auferstehung, dem Gerichte, dem Lohn für die Auserwählten und der Strafe für die Verdammten.

Viel ausführlicher erzählt Walahfrid Strabo in seinem Gedicht «De visionibus Wettini»[2] von den verschiedenen Strafen der Hölle, in der besonders der Stand der Geistlichen reichlich vertreten ist, dann von dem Reinigungsfeuer und dem Paradiese — eine Dreiteilung zwischen Verdammten, Büßenden und Seligen, wie wir sie später bei Dante wiederfinden werden.

Im schroffen Gegensatz zu diesen Schriftstellern der karolingischen Zeit und vor allem auch zu Augustin steht der freieste Geist der damaligen Zeit Scotus Erigena. Seine Schriften wurden später (unter Honorius III) als häretisch verdammt, und er selbst fiel dem Fanatismus unwissender Mönche zum Opfer. In seiner Schrift «De divina praedestinatione»[3] wagte er es sogar eine sinnliche Hölle zu leugnen. Allein die Ansicht dieses philosophischen Skeptikers blieb ohne Nachfolger, für solche Ideen waren die Menschen noch lange nicht reif, und die mittelalterliche Theologie hielt durchaus an all den sinnlichen Vorstellungen fest, die sich in Augustins Schriften ausgesprochen finden.

---

[1] Schlosser, Schriftquellen zur Gesch. d. karol. K., S. 333 ff.

[2] Ebert, a. a. O. II, 149 ff. Aus der Zeit Ludwigs des Frommen stammt die Dichtung «Muspilli», die in alliterierenden Versen den Kampf des Antichristen mit dem Propheten Elias sowie das jüngste Gericht und die Erscheinung des Kreuzes im Himmel erzählt. Abgedr. bei K. Goedeke, Deutsche Dichtung im Mittelalter, Dresden 1871, S. 22 ff.

[3] Ebert, a. a. O. II, 265.

Die enzyklopädischen Schriften des im Mittelalter viel gelesenen Vinzenz von Beauvais[1] enthalten sehr eingehende Betrachtungen über das Wesen des Todes und seine vierfache Art (natura, culpa, gratia, gehenna), ferner über das Fegfeuer und über das jüngste Gericht im Tal Josaphat und seine Vorzeichen. Mit großer Ausführlichkeit werden die verschiedenen Strafen auseinander gesetzt, eine reiche Auswahl teuflischer Qualen wird uns da geboten, die für die düsteren Jenseitsvorstellungen des christlichen Mittelalters sehr charakteristisch sind. Wir vernehmen da mit Grauen von: *acerbitas ardoris — foetor intolerabilis — fumus — sulphur et procella — tenebrae densissimae — fames intollerabilis — ululatus et gemitus — verbera — conculcabuntur a sanctis et torquebuntur, atque amaritudine replebuntur — corporum turpitudo — corrosio vermium — consortium daemonum, timor et confusio pudoris — corrosio odii — desolatio maxima.* Im Gegensatz zu den höllischen Strafen stehen die sieben Seligkeiten der Seele *(sapienta — amicitia — concordia — honor — potentia — securitas — gaudium)* und die sieben Seligkeiten des Körpers *(pulchritudo — agilitas — fortitudo — libertas — sanitas — voluptas — longaevitas).* Im Epilog zum Speculum historiale faßt Vinzenz v. B. alle Ereignisse kurz zusammen, die den Abschluß der gesamten Welt- und Menschheitsgeschichte bilden.

Honorius Aug. beschäftigt sich ebenfalls eingehend mit den transzendentalen Reichen des Himmels und der Hölle (Elucidarium. Migne 172). Das Paradies ist nach ihm nicht körperlich, sondern rein geistig aufzufassen: «*Non est locus corporalis, quia spiritus non habitant in locis corporalibus, sed est spiritualis mansio beatorum, quam aeterna sapientia perfecit ab initio, et est in intellectuali coelo; ubi ipsa Divinitas, qualis est, ab eis facie ad faciem contuetur.*» In dem Kapitel über die Hölle (Elucid. Lib. III, c. 4) führt er die verschiedenen Sünder auf, die in der Hölle bestraft werden: *Superbi, invidi, fraudulenti, infidi, gulosi, ebriosi, luxuriosi, homicidae, fures, crudeles, praedones, latrones, immundi, avari, adulteri, fornicatores, mendaces, periuri, blasphemi, malefici, detractores, discordes.* «*Qui in his fuerint inventi, in praedicta supplicia ibunt nunquam redituri*» fügt er seiner Aufzählung hinzu. Wie wir bei Vinzenz v. B. eine Mannigfaltigkeit der Strafen verzeichnet fanden, so hier eine Auswahl an Sünden, die in der Hölle gesühnt werden sollen, allein eine systematische Verteilung bestimmter Strafen auf diese oder jene Klasse von

[1] Speculum morale, Lib. II, Pars 2 und Lib. III, pars 3.

leichteren oder schwereren Verbrechen finden wir hier noch nicht. In den folgenden Kapiteln desselben Buches handelt Honorius vom Antichristen und der Erscheinung der beiden Propheten Enoch und Elias, von den Posaunen des jüngsten Gerichts und der Auferstehung, vom höchsten Richter und seinen Beisitzern, an deren Spitze die Apostel stehen, endlich auch von den Freuden der Seligen.[1]

Sicardus zählt neun Höllenstrafen auf: «*Ignis inextinguibilis, aqua frigida, vermis immortalis, tenebrae exteriores, fetor putridus, confusio peccatorum, horribilis visio daemonum, varietas flagellorum, miserabilis clamor flentium*».

Neun Strafen unterscheidet auch Innozenz III (De contemptu mundi Lib. III, c. 4. Migne 217): «*Prima poena est ignis — secunda frigoris — tertia fetor — quarta vermes indeficientes — quinta mallei percutientes — sexta tenebrae palpabiles exteriores et interiores — septima confusio peccatorum — octava horribilis visio daemonum — nona igneae catenae.*» Diese Strafen werden auf die verschiedenen Sünder in folgender Weise verteilt: «*Prima poena est concupiscentium; secunda malitiosorum: tertia luxuriosorum; quarta invidorum et odium habentium; quinta eorum, qui in hoc saeculo per flagella non meruerunt castigari; sexta eorum, qui in tenebris ambulantes ad lumen verum scilicet Christum, venire contempserunt; septima confitentium peccata sua et poenitentiam contemnentium; octava illorum, qui in hoc saeculo libenter vident mala, et faciunt; nona illorum, qui per singula vitia sunt defluxi qui ambulant in desideriis suis, et eunt post concupiscentias suas*».

Der Vergleich zwischen den Vergehen und den Strafen lehrt, wie eine enge Beziehung zwischen den einen und den anderen besteht; wir haben hier nicht etwa eine willkürliche Auswahl von Höllenqualen und beliebigen Sünden, die durch sie bestraft werden, sondern eine Systematisierung, die bei Dante in der vollendetsten Form ausgebildet ist. In den folgenden Kapiteln wird davon gehandelt, daß die Seligen zwar die Verdammten sehen können, nicht aber umgekehrt die Verdammten die Seligen. Das Feuer der Hölle wird näher charakterisiert und dabei festgestellt, daß es immer brennt aber niemals leuchtet und auch nicht vernichtet.[2] Die ewige Nacht wird nicht nur eine

[1] Eine ähnliche Aufzählung der letzten Dinge bei Hugo v. St. Victor, De sacramentis christanae fidei (Migne 176) Lib. II.

[2] «*Ignis autem gehennae semper ardebit, et nunquam lucebit: semper uret, et nunquam consumet: semper afficiet, et nunquam deficiet. Est enim apud inferos summa tenebrarum obscuritas, immensa poenarum acerbitas, infinita miseriarum aeternitas.*» Vergl. das weiter oben von Lactantius Gesagte.

äußerliche, sondern auch eine innerliche sein, weil die Verdammten des geistigen wie des körperlichen Lichts entbehren sollen. Eine Abstufung der Höllenqualen nimmt auch Innozenz an, aber nicht der Qualität, sondern der Quantität nach.[1] Die Verdammten werden ihren Qualen niemals erliegen, sondern immer von neuem aufleben, um von neuem die Todesqualen zu erleiden.[2] Der ganze düstere Fanatismus dieser mittelalterlichen Wahnvorstellungen kommt aber besonders in dem Abschnitt zum Ausdruck, in dem der Papst über die Unmöglichkeit für die Verdammten spricht, jemals aus der Hölle erlöst zu werden. Niemand darf seine Hoffnung auf Psalm 102 setzen (*«qui propitiatur omnibus iniquitatibus tuis, qui sanat omnes infirmitates tuas» etc.*): *«Non credat frustra errore deceptus, quod aliquo pretio sit redimendus, quoniam in inferno nulla est redemptio. Congregabuntur ergo peccatores in lacum et claudentur in carcerem, scilicit in inferno, in quo sine corporibus usque in diem iudicii torquebuntur, et post multos dies, postquam videlicet resurgent cum corporibus suis in novissimo die, visitabuntur, non ad salutem, sed ad vindictam: quia post diem iudicii gravius punientur.»* In den weiteren Kapiteln seines Buches redet er von den Zeugnissen in der Bibel für die ewigen Höllenqualen, vom Tag des Gerichts und den Vorzeichen, von der Macht, Weisheit und Gerechtigkeit des Richters und von dem Gericht selbst, dem kein Mensch entgehen kann.

Es gibt wohl keine Schrift des Mittelalters, die einen so unheimlichen und hoffnungslosen Eindruck hinterläßt, wie die drei Bücher *«de contemptu mundi»* des großen Papstes. Dantes sittliche Weltanschauung und religiöses Bekenntnis dünken uns eine Erlösung gegenüber dem unfruchtbaren asketischen Geist, der in den Schriften des Innozenz lebt, obschon auch Dante streng genug erscheint und trotz aller Größe die Befangenheit seiner Zeit nicht ganz verleugnen kann. Wenn wir die Worte des Papstes lesen, die in ihrer Härte und Unerbittlichkeit kaum noch eine Spur von christlichem Geist verraten, so fangen wir an, eine Zeit zu begreifen, die in der völligen Entsagung die größte religiöse Forderung erblickte und im leidenden und sterbenden Heiland ihr höchstes sittliches Ideal verkörpert fand. Wie

---

[1] *«Ordo quidem erit in quantitate poenarum .... ut qui gravius peccaverunt, gravius puniantur .... Sed ordo non est in qualitate rerum, quia de aquis nivium transibunt ad calorem nimium, ut subita contrariorum mutatio graviorum inferat cruciatum.»*

[2] *«Impii quasi morte pasti, revivescent ad mortem, ut aeternaliter moriantur. Tunc erit mors immortalis, tunc vivent mortui, qui vitae sunt mortui.»*

unendlich weit sind die mittelalterlichen Jenseitsvorstellungen entfernt von den Gedanken, die man sich in Griechenland vom Hades machte![1] So schroff hat aber keiner seine Ideen über die Nichtigkeit alles Menschlichen ausgedrückt wie Innozenz III, und wenn er an einer Stelle sagt (De contemptu mundi lib. III, c. 1): «*Qui modo sedebat gloriosus in throno, modo iacet despectus in tumulo, qui modo fulgebat ornatus in aula, modo sordet nudus in tumba; qui modo vescebatur deliciis in coenaculo, modo consumitur a vermibus in sepulcro*», so werden wir lebhaft an das Wort des Predigers Salomo erinnert: «Es ist alles ganz eitel» und «Ich sah an alles Tun, das unter der Sonne geschieht, und siehe, es war alles eitel und Haschen nach Wind» (Prediger Salomo c. 1).

Eine systematische Zusammenfassung alles dessen, was man im Mittelalter vom Jenseits, von der Auferstehung, vom Gericht und den Höllenqualen zu wissen glaubte, bietet Thomas von Aquino im dritten Teil seiner «Summa» (III Pars summae sacrae theologiae. Additiones. Quaestio 69 ff.). Thomas spricht über den Zustand der Seelen nach dem Tode und die Fürbitte, über die Vorzeichen und das Feuer, das die Welt verzehren soll, über die Art und Weise der Auferstehung, Alter, Figur und Geschlecht der Auferstehenden, Ort und Zeit des Gerichts, über Richter und Gerichtete, Selige und Verdammte und über ihre Strafen. Es sind keine originellen Ideen, die uns Thomas entwickelt, sondern viele begegnen uns schon bei Augustin, und auf die bildende Kunst haben sie einen viel geringeren Einfluß ausgeübt als die Werke gleichzeitiger oder späterer Mystiker und Dichter. Das Riesenwerk des berühmten Scholastikers war nur für den gelehrten Theologen bestimmt, dem Volk ist es jedenfalls weder genauer bekannt gewesen, noch von ihm verstanden worden.

Im wahrsten Sinne populär dagegen wurde die Schrift eines Zeitgenossen des Thomas von Aquino, die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, die sich im ersten Kapitel «de adventu Domini» kurz mit den letzten Dingen beschäftigt. In bescheidenerem Umfang als die «*Summa*» gibt sie eine systematische Darstellung der zukünftigen Ereignisse und erwähnt die Zeichen, die dabei geschehen sollen, die Verführung des Antichristen und das ewige Feuer. Das Gericht wird im Tal Josaphat abgehalten werden, und es sollen Juden, Heiden und sündige Christen weinen über den Urteilsspruch, der ihrer wartet. Kreuz und Nägel werden im Himmel erscheinen, und die Wundmale

[1] Vergl. Erwin Rohde, Psyche, Freiburg i. B. 1898 I. 301 ff.

am Leibe Christi sichtbar werden. Als Kläger aber werden der Teufel, die eigene Sünde des Menschen und die ganze Welt auftreten.

Echt volkstümlich ist eine Dichtung des Giacomino da Verona über das himmlische Jerusalem und das höllische Babylon.[1] Die Schilderung der Himmelstadt lehnt sich natürlich an die Apokalypse an, die vom Dichter auch genannt wird, für die Ausmalung der Hölle und ihrer Schrecken boten die landläufigen Vorstellungen genügend Material, um ein grausiges Bild zu entwerfen. Im scharfen Kontrast zu den leuchtenden Figuren Christi und Mariae, die das himmlische Jerusalem bewohnen, steht der gefallene Engel Luzifer, der König im höllischen Babylon, das so wohl befestigt ist, daß keiner aus seinen Toren entrinnen kann:

Sovra la cità è fato un celo reondo
d' acal e de ferro, d' andranego e de bronço,
de saxi e de monti tuta muraa d' entorno,
açò ke l peccaor çamai non sen retorno.

Die Tore werden bewacht von Trifon, Macometo, Barachin, Satan. An Händen und Füßen gefesselt werden die Verdammten vor den Thron des Königs des Todes geschleppt. Und nun schildert der Dichter recht drastisch die Schrecken, die der Verdammten in der Hölle warten: der unerträgliche Gestank, die Vipern, Schlangen, Basilisken und Drachen, die Dämonen mit großen Stöcken, die schrecklich anzusehen sind:

k' el n'ave plù plàsser per valle e per montagne
esro scovai de spine da Roma enfin en Spagna
enanço ke encontrarne un sol en la campagna.

Ihre Köpfe sind gehörnt, ihre Hände behaart, sie brüllen wie die Löwen und bellen gleich den Hunden. Außer der fürchterlichen Hitze herrscht ebenso entsetzliche Kälte. Im Feuer werden die Verdammten am Spieß gebraten, wo sie außerdem noch von Würmern gepeinigt werden. Mit geradezu kindischem Behagen erzählt der Dichter von allen Höllenqualen, an die er zum Schluß eine recht pedantische Ermahnung zur Buße anhängt.

Ein anderer Dichter der Zeit, Bonvesin da Riva, Laienbruder im Tertiarier-Orden, schrieb ein langes moralisch-didaktisches Gedicht in Alexandrinern, das er das Libro delle tre scritture benannte.[2] Der erste Teil, De la scriptura negra, handelt von der Ge-

[1] Monaci, Crestomazia italiana S. 378 ff.

[2] Il libro delle tre scritture di Bonvesin da Riva. Ed. de Bartholomaeis. Roma 1901.

burt und dem Tod des Menschen, ferner von den zwölf Höllenstrafen. Der Wert, den der Verfasser dem menschlichen Dasein zumißt, entspricht ungefähr den Anschauungen, die Innozenz III in seiner Schrift de contemptu mundi entwickelt, der Mensch ist im Leben wie im Tode ein gleich bejammernswertes Wesen, aber weit schlimmer als Leben und Tod werden die Höllenqualen sein. Sehr lebendig schildert der Dichter die Dämonen,

ke sono desformati e negri, e orribili de figura,

die den Toten abholen, um ihn mit sich in die Hölle zu schleppen. Das Zwiegespräch, das sich bei dieser Gelegenheit zwischen dem armen Sünder und dem Teufel entspinnt, ist von außerordentlich dramatischer Wirkung. Mit größter Genauigkeit werden dann die einzelnen Höllenqualen der Reihe nach aufgezählt, die so entsetzlich sind, daß niemand sie zu beschreiben vermag:

Se tute le lengue de li homini ke in lo mondo se pono trovare,
De quelle pene grandissime prendesseno a parlare,
Pur la milesima parte non aveno recuntare:
In quella albergeria non fa bon albergare!

Man sieht, der Humor kommt auch zu seinem Recht, wenn der Dichter von der Hölle als einer albergeria spricht.

Die Verdammten werden alle je nach ihren Sünden bestraft:

Li peccatori tristissimi illoga fin pagadi
Secondo le opere proprie de tuti li soy peccadi;
De tuto lo contrario illoga fin desconsoladi
Azò ke le pene respondeno a tuti li soi peccati.

Man kann sich hier wie überhaupt bei der Vorstellung der ewigen Höllenqualen des Eindrucks nicht erwehren, daß die Strafen in gar keinem Verhältnis zu den Sünden stehen, die sie zu sühnen haben, und man muß sich über die bescheidene Gutmütigkeit der armen Verdammten wundern, die diese fürchterlichen Strafen scheinbar ganz gerechtfertigt finden. Eine Abstufung von den leichteren zu den schwereren Sünden, wie in der Hölle Dantes, finden wir nicht bei Bonvesin, und die schwersten Verbrechen scheint der Dichter ganz vergessen zu haben. Aber er versucht wenigstens die Strafe in einen inneren Zusammenhang mit dem Vergehen zu bringen. Die erste Strafe ist das Feuer, in dem diejenigen gepeinigt werden, die im Leben in fleischlicher Liebe entbrannt waren. Die zweite Strafe ist die verpestete Luft für solche, die in der verpesteten Luft der Sünde lebten. Die dritte eisige Kälte für die, die kalten Herzens waren. Die vierte Strafe sind die Würmer für die

Betrüger, weil sie den Würmern gleich ihre Mitmenschen zernagten. Die fünfte Strafe besteht darin, die angstvoll verzerrten Gesichter derer zu sehen, die in Ketten von Teufeln gepeinigt werden. Sie ist für die bestimmt, denen im Leben Tanz und Spiel und andere Vergnügungen das höchste waren. Die sechste Strafe ist das Heulen und Wehklagen, für solche, die es vorzogen statt der Messe und Evangelien die Lieder von Roland und die «cunti de luxuria» zu hören. Die siebente sind die Martern der Dämonen, die mit ihren Zähnen, mit Stöcken und Gabeln die Verdammten peinigen, sie mit schweren Ketten fesseln, in Ströme flüssigen Metalls untertauchen oder auf dornenüberwachsene Berge herauf und herunter schleppen. Solche Qual erwartet die Uebeltäter, die im Leben anderen Böses zufügten und ganz von Sünden umstrickt waren. Die achte Höllenstrafe sind Hunger und Durst für die Schlemmer. Die neunte sind Kleider und Betten, sie bereiten denen, die damit bekleidet sind und darauf liegen, allerlei Qualen. Das haben die zu gewärtigen, die köstlich gekleidet waren, in weichen Betten schliefen und kein Mitleid für die Armen hatten, denen Kleider und Betten fehlten. Die zehnte Strafe sind Pestilenz und Krankheit. Sie peinigen die, die nur an die Pflege ihres Körpers dachten. Die elfte ist der Gram um die verlorenen Freuden des Paradieses, den die empfinden werden, die im Leben mehr die Welt als Christus liebten. Die zwölfte endlich ist die Verzweiflung derer, die ihren Sinn auf gut Essen und Trinken, auf Reichtum und Macht richteten und sich schämten Gottes Dienste zu verrichten.

Im Ausdenken neuer Höllenqualen ist Bonvesin zwar ziemlich erfinderisch, wenn er auch darin wie in allem anderen von Dante weit übertroffen wird, aber sonst ist der künstlerische Wert seiner Höllenschilderung nicht allzu groß, und der spießbürgerliche Moralprediger kann seine Beschränktheit nie ganz verleugnen. Auch ist das Interesse für seine Verdammten schon darum ein geringes, weil sie ganz unpersönlich sind, und wir nicht wie bei Dante gerade in der Hölle die interessantesten Bekanntschaften machen können.

Der zweite Teil der Dichtung «De la scrigiura Rossa» behandelt die Passion Christi, und der dritte «La scrittura dorata» das Paradies. Wie der Verdammte von Teufeln, so wird der Selige gleich nach dem Tode von Engeln empfangen, und es warten seiner im Paradies die Freuden, oder wie der Dichter sagt die zwölf Glorien. Die erste ist die Schönheit der himmlischen Stadt (das himmlische Jerusalem der Apokalypse, das aber hier viel ausführlicher als in der Bibel beschrieben wird). Die zweite ist der süße Geruch im Paradiese, die dritte

die unermeßlichen Schätze des Gerechten, die vierte Glorie ist das Gefühl der Sicherheit, allen Anfechtungen entrückt zu sein. Die fünfte besteht darin, die Gesichter der Engel anzuschauen, die sechste ihren Gesängen zu lauschen, die siebente, die Hilfe und den Trost Christi zu genießen. Die achte Glorie ist die köstliche Speise des himmlischen Brotes, die neunte kostbare Kleider, die zehnte große Schönheit der Seligen, die elfte der Schutz vor den Qualen der Hölle und die zwölfte die feste Zuversicht und Hoffnung, die unvergänglichen Güter der ewigen Seligkeit niemals verlieren zu können.

Unter den Höllenqualen finden wir ebenso wie unter den Glorien des Himmels so manche, die uns auch auf den Weltgerichtsbildern begegnen, freilich erreicht der bildende Künstler nur selten den Erzähler, dem für die Ausmalung seiner Höllenbilder so leicht verwendbare Mittel zu Gebote standen.

Noch viel unmittelbarer als diese Dichtungen müssen die volkstümlichen Dramen auf ihr Publikum gewirkt haben, die die letzten Ereignisse und das Gericht zum Gegenstand haben. D'Ancona[1] teilt ein solches Drama, eine lauda in dominica de Adventu, mit, das in ungewöhnlich lebendiger Weise die letzten Dinge erzählt. Zunächst treten zwei Könige, dann der Antichrist selbst auf, die durch falsche Zeichen und Wunder das Volk zu verführen suchen. Darauf kündigt ein Engel den Untergang der Welt an, die Propheten Enoch und Elias erscheinen und mahnen das Volk zur Buße. Der Antichrist befiehlt, die Propheten zu töten, worauf Christus dem Erzengel Gabriel den Befehl erteilt, den Antichrist mit seinem Speer zu durchbohren. Der Engel führt den Befehl des Herrn aus, das Volk sieht seinen Irrtum, einem falschen König d. h. dem Antichristen gefolgt zu sein, ein und bereut den Abfall von Christus. Nun kündigen Engel das letzte Gericht an, und zwei von ihnen beschreiben die Auferstehung der Toten, die aus ihren Gräbern emporsteigen, um sich richten zu lassen. Die Auffassung Christi am jüngsten Tage ist sehr bezeichnend für die damalige Zeit, die in Extremen lebte und in Christus bald den Geliebten, bald den fürchterlich strafenden Gott sah:

Quale è il cuor cosi astinato
Che non si strugga di paura
Veder Xpō si adirato,
Fuor de sua dolce natura!
La misericordia è revocata,
E la giustiẓia è parechiata.

[1] D'Ancona, Origini del teatro italiano I, S. 141 ff. Die Lauda ist vielleicht von Jacopone da Todi gedichtet.

Vor diesem strengen Richter gibt es kein Entrinnen. Christus weist auf seine noch unvernarbten Wundmale hin, die er am Kreuze für die Menschen empfing, und zeigt auf die Lanze und Nägel. Er erinnert an den Verrat des Judas und an seine Passion und deutet auf die Apostel hin, die mit ihm zu Gericht sitzen. Dann wendet er sich zuerst an die Auserwählten, die Gesegneten Gottes, die mit ihm zusammen im Himmel die ewige Seligkeit genießen sollen. Die Seligen gehen unter süßem Gesang in den Himmel ein, wo sie mit den anderen Heiligen herrschen werden. Endlich redet Christus die Verdammten an und weist sie mit harten Worten ab, wobei er sich der Worte im Matth. Evang. bedient (Matth. XXV, 41 ff.). Die Verstoßenen bitten die Mutter Gottes um ihre Fürsprache. Maria wendet sich in einer wahrhaft ergreifenden und rührenden Rede an ihren Sohn; von ihm, der ihr nie eine Gnade verweigert hat, hofft sie auch Gnade für die armen Sünder zu erreichen:

Nove mese te portaie
E'llo mio ventre vergenello,
A quiste poppe t' alataie
Mentre foste piccoletto;
Jo si te priego, se esser puote,
Che la sentençia tu revoche.

Christus weist die Bitten der Maria zurück, und diese sagt den Verdammten, daß trotz ihrer Fürbitte das Urteil nicht gemildert werden kann. Es folgt nun ein lebhaftes Wechselgespräch zwischen den Gerichteten und Christus, der ihnen die Höllenqualen voraus verkündigt. Noch einmal hofft einer der Verdammten durch die Fürbitte der Maria errettet werden zu können, aber auch diesmal bleibt Christus unerbittlich. Nur zwei Kategorien von Sündern werden genannt, die Sodomiter, die gegen ihre eigene Natur gesündigt haben, und die Hoffärtigen. Christus verkündigt ihnen ihre Strafen:

Si pianto end onne lato,
Fiero constridor de dente,
Caldo e freddo stenperato,
Verme e tenebre e serpente:
Un' altra pena a voie diviso:
Veder quil Satana per viso.

Zum Schluß ruft der Teufel Oberster die Dämonen der Hölle, um sie zu ihrem grausamen Dienst anzufeuern, und es beginnt die Peinigung der armen Sünder.[1]

[1] Interessant ist ein Vergleich mit dem von Mone, Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846, S. 273 ff. mitgeteilten deutschen Drama vom jüngsten Gericht. In den Grundzügen stimmen beide Dramen überein.

Die schlichten Verse des unbekannten umbrischen Dichters hinterlassen auch heute noch einen starken Eindruck. Wieviel tiefer aber müssen sie auf eine Zeit gewirkt haben, die mit ihren Gedanken fast mehr im Jenseits als im Diesseits lebte, die an die Existenz der von den Malern oft grotesk-komisch aufgefaßten höllischen Dämonen fest glaubte und den Tag des Gerichts, die Freuden des Paradieses und die Schrecken der Hölle mit der Lebhaftigkeit einer Kinderphantasie sich ausmalte! Es sind in Wahrheit Kinderträume, aber so unmittelbar empfunden, daß uns alle diese längst entschwundenen Ideen lebendig vor Augen stehen, und wir an ihre Wahrheit glauben möchten, jedem besseren Wissen zum Trotz.

Alle mittelalterlichen Anschauungen über die drei transzendentalen Reiche der Hölle, des Fegfeuers und des Paradieses haben in Dantes Divina Commedia ihren künstlerisch und sittlich erhabensten Ausdruck gefunden. Dantes Ziele weisen aber schon weit über seine eigene Zeit, über die engen Grenzen kirchlicher Beschränktheit hinaus, so erscheint uns sein Werk nicht nur wie die reifste Frucht des Mittelalters, sondern wie das Samenkorn einer neuen geistigen Kultur. Die ebenso großartige wie genaue Schilderung der Hölle wirkt so unmittelbar überzeugend, daß man sich eine andere als die danteske Hölle kaum denken kann. In der Beschreibung Dantes scheint wirklich alles erschöpft zu sein, was von dem Reiche der Unterwelt zu sagen ist.

Die Hölle Dantes bildet bekanntlich ein System von Kreisen, deren siebenter Kreis drei Ringe bildet, während der achte Kreis in zehn Gruben oder Bulgen eingeteilt wird. Die drei oberen Kreise, der Vorhölle bezw. dem Eingang zur Hölle am nächsten, sind für die leichteren Sünden bestimmt. Mit dem vierten Kreis treten wir in den Bereich des Styx ein. Die Höllenstadt Dis bildet den Eingang zur unteren Hölle, in der, je näher die Kreise dem Mittelpunkt der Hölle liegen, um so schwerer die Sünden sind, die darin gebüßt werden. Dante führt uns die Laster von den leichtesten beginnend, zu den schwereren und schwersten Stufe für Stufe fortschreitend, in einer ganz bestimmten Rangordnung vor. Diese ist jedoch nicht erst von ihm festgesetzt, sondern entspricht den moralischen Anschauungen mittelalterlicher Denker und Theologen.[1] Die Namen der Laster in progressiver Reihenfolge sind: *Luxuria, Gula, Avaritia, Acedia, Ira, Invidia, Superbia.*

[1] Vergl. Vinz. v. Beauvais, Speculum morale Libri III Pars III, de septem vitiis cardinalibus.

Im Purgatorio geht der Dichter den umgekehrten Weg, d. h. je höher er von einem Kreis zum anderen emporsteigt — wenn wir uns das Inferno wie einen gewaltigen Trichter vorstellen müssen, so das Purgatorio wie einen kegelförmigen Berg — um so leichter sind die Sünden, die geläutert werden. Es ist notwendig an diese ebenso klare wie sinnreiche Einteilung in der Divina Commedia zu erinnern, denn sie erscheint als die Vollendung alles dessen, was früher mehr oder weniger unklar empfunden worden war, nämlich die Abstufung der Sünden und ihrer Strafen in der Hölle, sowie der Tugenden und ihres Lohnes im Himmel.

Wir müssen wenigstens einen flüchtigen Blick in Dantes Hölle werfen, der uns nicht mehr als den Weg zeigen soll, den der Dichter in seiner Phantasie durch das Inferno gegangen ist.[1] Mit einigen Worten charakterisiert der Fährmann der Unterwelt, Charon, die Hölle, in der ewige Finsternis, Frost und Hitze herrschen (Inf. III, 87). In der Vorhölle halten sich die auf, die im Leben ohne Schmach aber auch ohne Lob gelebt haben (Inf. III, 36). Es sind eigentlich die Verächtlichsten unter allen Sündern, die Dante hier in die Vorhölle verweist, darum sagt auch Virgil:

Non ragioniam di lor ma guarda e passa
(Inf. III, 51).

Im ersten Kreis finden wir solche, die ohne Böses getan zu haben doch der Segnungen der christlichen Gnade nicht teilhaftig werden können, es sind Patriarchen, heidnische Dichter und Philosophen, aber sie leiden ohne Qual (Inf. IV, 28). Mit dem zweiten Kreis beginnen die eigentlichen Sünden. Die leichtesten sind die Liebessünden, die damit Behafteten werden durch eine Höllenwindsbraut herumgewirbelt (Inf. V, 31—33), wie auch die Liebesleidenschaft den Menschen ruhelos herumtreibt (daher auch der rastlose Kreislauf der Sodomiter im siebenten Kreis). Im dritten Kreis werden die Schlemmer durch kalten Regen bestraft (Inf. VI, 8), im vierten die Geizigen und Verschwender dadurch, daß sie Lasten mit ihren Brüsten fortwälzen müssen (Inf. VII, 27). Zornige, die im fünften Kreis in die schlammigen Fluten des Styx gebannt sind, müssen sich als Strafe für ihr Laster gegenseitig mit Fäusten, Füßen und Zähnen bearbeiten (Inf. VII, 106 ff.). Nun erst treten wir in den Bereich des ewigen Feuers ein (Inf. VIII, 73 ff.), der Höllenstadt Dis, die den Eingang zur unteren Hölle bildet.

[1] Für alle Detailfragen muß hier auf das große Werk von F. X. Kraus, Dante, Berlin 1897, verwiesen werden. Es kommen hauptsächlich für uns das dritte und vierte Buch in Betracht.

Im sechsten Kreis werden Gottesleugner und Ketzer in glühenden Särgen gepeinigt (Inf. IX, 118). Im ersten Ring des siebenten Kreises schmachten in einem siedenden Blutstrom diejenigen, die anderen Gewalt antaten (Inf. XII, 46 ff.). Selbstmörder im zweiten Ring sind in klagende Bäume verwandelt, aus denen Blut strömt (Inf. XIII, 33 ff.). Lästerer, Wucherer und Sodomiter erwarten ihre Strafe im dritten Kreis. Sie liegen oder gehen in tiefem Sand, während Feuer auf sie herabfällt (Inf. XIV, XV), den Wucherern hängt eine Geldtasche am Halse (Inf. XVII, 55), um dadurch ihr schändliches Gewerbe zu bezeichnen. In der ersten Bulge des achten Kreises werden die Kuppler von Teufeln geschlagen (Inf. XVIII, 35, 36), in der zweiten Bulge wälzen sich die Schmeichler im Kote (Inf. XVIII, 113). In der dritten Bulge werden die Simonisten in Löcher gesteckt mit den Köpfen nach unten, so daß nur die Beine sichtbar sind (Inf. XIX, 22 f.). Den Zauberern in der vierten Bulge sind die Köpfe verrenkt (Inf. XX, 12), Bestechliche in der fünften Bulge schmachten im Pechsee (Inf. XXI, 16), Heuchler schleppen in der sechsten Bulge Bleimäntel, die wie Mönchskutten aussehen, mit sich (Inf. XXIII, 58 ff.). In der siebenten Bulge sehen wir Diebe in Schlangen verwandelt (Inf. XXIV, 82), in der achten schlechte Ratgeber als wandelnde Flammen (Inf. XXVI, 40). In der neunten Bulge werden die Zwietrachtstifter gequält, indem sie sich untereinander zerfleischen müssen oder von Teufeln zerrissen werden (Inf. XXVIII). In der zehnten Bulge leiden die Fälscher und Alchymisten durch unerträglichen Gestank (Inf. XXIX, 50) und Krankheit (Inf. XXIX, 71). Der neunte Kreis bildet den tiefsten Schlund der Hölle, den Bereich des ewigen Eises, dort büßen die Giganten, dort die Vaterlandsverräter, die Erzverräter Judas, Brutus, Cassius und die höllische Dreieinigkeit (Inf. XXXI—XXXIV).

Die Mannigfaltigkeit der Sünden und Strafen ist ebenso erstaunlich, wie die unerbittliche Gerechtigkeit des Dichters, der Kaiser und Päpste (Bonifazius VIII kommt besonders schlecht weg, Inf. XXVII) ohne Scheu in die Hölle verwies und auch seinem hochgeachteten Lehrer Brunetto Latini, den er selbst in der Hölle mit ausgesuchter Ehrerbietung behandelt, die Strafe nicht erläßt (Inf. XV, 22 ff.). Die sittliche Größe des Dichters kommt aber besonders da zur Geltung, wo er nicht Verachtung, sondern Mitleid für die bestraften Sünder zeigt. So ruft er beispielsweise den Genossen des Brunetto Latini zu:

Non dispetto, ma doglia
La vostra condizion dentro mi fisse
Tanto che tardi tutta si dispoglia, —
(Inf. XVI, 521).

Diese Worte sind typisch für die freien Anschauungen des Dichters, in der Zeit Innozenz' III wären sie noch kaum möglich gewesen.

Für die darstellende Kunst enthielt übrigens die Höllenschilderung Dantes vielmehr Anregungen als die Beschreibung des Paradieses, dessen Herrlichkeit unsere Sinne nicht zu fassen, unsere Hände nicht wiederzugeben vermögen.

* * *

So ausführlich, wie von der mittelalterlichen Literatur, sind die letzten Dinge von der bildenden Kunst niemals behandelt worden. Meist beschränken sich die Schilderungen auf das jüngste Gericht und die leibliche Auferstehung, eine zweimalige Auferstehung und ein zweimaliges Gericht sind nie dargestellt worden. Das Gericht selbst nahm so sehr alles Interesse in Anspruch, daß man nicht nur gewöhnlich die Bilder der ewigen Verdammnis und Seligkeit damit verband und sie dem Gericht unterordnete, sondern auch alle Vorzeichen wegließ, die doch von den Evangelisten und der Apokalypse sehr eingehend geschildert wurden. Das wichtigste unter diesen war die Erscheinung des Antichristen und der Propheten Elias und Enoch.[1] Die Andeutungen der Bibel über den Antichristen waren nicht derartig bestimmte, als daß der Phantasie nicht ein weiter Spielraum geblieben wäre, sich alle möglichen Vorstellungen von ihm zu machen. Sehr bald jedenfalls tauchte der Gedanke auf, der Kaiser Nero sei der Antichrist[2] oder doch der Vorläufer des Antichristen, und man glaubte an einen Kampf, der zwischen diesen beiden entbrennen sollte, bis Christus endlich über beide Widersacher siegen würde.

Eine monumentale Darstellung des Antichristen, aber erst aus der späteren Zeit der Gotik, bewahrt die Kirche S. Maria in Porto bei Ravenna. Hier ist die Erscheinung des Antichristen in unmittelbare Verbindung mit dem jüngsten Gericht gebracht. Ueber der Mitte des Triumphbogens sieht man Christus in der Mandorla thronen, rechts von ihm den Antichristen, der zwei Heilige enthaupten läßt,

---

[1] Ueber diese beiden vergl. Kapitel I unter Prophetendarstellungen.

[2] Commodianus, Carmen apologeticum. Ebert, a. a. O. I, 94 ff. — Lactantius, Divinarum institutionum, Lib. VII c. 16 ff. — Sulpicii Severi, Chronic. Lib. II, 28 (Corpus script. ecclesiast. lat. Vol. I, Wien 1866, S. 82). — Augustin, De Civitate Dei XX, c. 19. — Boëthius, der in seinem Buch «de consolatione philosophiae» ein sehr hartes Urteil über Nero fällt, sah in ihm auch den Repräsentanten alles Bösen auf Erden. Im «Libellus de Antichristo» des Adso (10. Jahrh.) wird Nero unter den Dienern des Antichristen aufgeführt, Ebert, a. a. O. III, 479 ff.

und die Seligen, links von ihm Engel mit Schwertern und Lanzen, die den Antichristen vernichten, darunter die Verdammten und den Höllenrachen.

Nur einmal hat sich die italienische Kunst zu einer wahrhaft dramatischen Schilderung der Vorzeichen des jüngsten Gerichts aufgeschwungen. Signorelli[1] hat in seinem Freskenzyklus zu Orvieto mit packender Gewalt die Schrecken der letzten Tage vor dem Weltuntergang und den Antichristen gemalt, wie er vom Engel aus den Wolken herabgeschleudert wird. Die Bilder sind von großartiger Wirkung und zeigen indirekt den mächtigen Einfluß der Divina Commedia, die der Maler auch unmittelbar für die kleinen Bilder in Medaillons unter den großen Wandgemälden benutzte, wo verschiedene Szenen aus dem Purgatorio illustriert sind.[2]

In der Form, wie das jüngste Gericht auf mittelalterlichen Bildern erscheint, kennt es die altchristliche Kunst nicht. Das Gericht wurde entweder symbolisch durch die Trennung der Böcke von den Schafen[3] (auf Sarkophagen. Garr. 304, 3) dargestellt, oder Christus wurde nur in der Gemeinschaft der Apostel bez. der Heiligen, also der advocati, zu Gericht sitzend abgebildet (auf einer römischen Katakombenmalerei. Wilpert Taf. 75 S. 403 f. Nunziatella, 2. H. 3. Jahrh.).

Den späteren Gerichtsdarstellungen näherstehend ist die Miniatur des Cosmas Indicopleustes in der Vaticana (6. Jahrh.), die durch Streifen in mehrere Pläne geteilt ist. Oben sieht man Christus mit dem geschlossenen Buch des Lebens auf dem himmlischen Thron sitzend, darunter acht Engel, auf dem dritten Plan die Menschen auf Erden und auf dem untersten die Auferstehenden, die nur bis zur Brust aus dem Boden hervorragen (Garr. 153, 2). Die Hölle und die Strafen der Verdammten fehlen, ebenso die Engel mit den Posaunen und die Heiligen, der ganze komplizierte Apparat späterer Gerichtsdarstellungen ist hier noch nicht in Anwendung gebracht.

Das jüngste Gericht sollte nach mittelalterlichem Glauben im Tal

---

[1] R. Vischer, Signorelli, Leipzig 1879.

[2] F. X. Kraus, L. Signorellis Illustrationen zu Dantes Divina Commedia, Freibg. 1892.

[3] Ein Titulus des Paulin von Nola erinnert an diese altchristliche Darstellungsweise:

Bis geminae pecudis discors agnis genus haedi
Circumstant solium: laevos avertitur haedos
Pastor, et emeritos dextra complectitur agnos.

Schlosser, Quellenbuch, S. 30.

Josaphat vollzogen werden,[1] indessen hat man in der bildenden Kunst immer auf eine nähere Angabe des Ortes verzichtet, in der richtigen Erkenntnis, daß eine solche Beschränkung des Gerichts auf eine irdische Oertlichkeit der Erhabenheit des Gegenstandes in keiner Weise entsprechen würde.

Richter ist Christus allein (Jo. V, 22), nicht Gott Vater, auch nicht die hl. Dreieinigkeit. Alle Nebenfiguren weit überragend thront er in der Mitte des Bildes in reiner Frontansicht. Meist ist seine Gestalt von einer mandelförmigen Aureole umschlossen (S. Angelo in Formis — Reggio [Emilia], Domfassade und später, seltener in der Plastik: Ferrara — Orvieto),[2] sein Haupt mit dem Kreuznimbus geziert. In der Bewegung der Arme und Hände lassen sich zwei Typen unterscheiden: Entweder breitet Christus die Arme aus und kehrt die Innenseiten der Hände nach außen, um die Wundmale zu zeigen, oder er winkt mit der einen Hand die Seligen zu sich und weist mit der anderen die Verdammten hinweg. Der erste Typus ist in Italien seltener (Parma, Baptisterium — Rom, SS. Quattro Coronati — Torcello) als im Norden.[3] Im allgemeinen wurde der andere von den Künstlern, auch von den byzantinischen, entschieden bevorzugt, und an seiner Ausbildung und Vervollkommnung haben ganze Künstlergenerationen gearbeitet.

Noch recht lahm ist die Bewegung Christi auf dem Wandbild von S. Angelo in Formis und dem Mosaik im Florentiner Baptisterium. Die Pisani schwanken noch in der Auffassung, bald erhebt Christus die rechte, bald die linke Hand, während die andere gesenkt ist. Auch bei Giotto (Padua) und Orcagna (Florenz, Strozzikapelle) zeigt Christus noch wenig Energie in der Scheidung der Guten von den Bösen, erst auf dem jüngsten Gericht des Camposanto zu Pisa nimmt er die für die spätere Zeit typische Haltung ein. Die erhabene Ruhe ist gewichen, die reine Frontansicht wird aufgegeben,

---

[1] Man berief sich auf den Ausspruch des Propheten Joel (III, 2): «*Congregabo omnes gentes, et deducam eas in vallem Josaphat etc.*» Vergl. Vinzenz v. B., Speculum morale Lib. II, pars 2, c. 4. — Thomas v. Aquino, Summa III. Add. Quaest. 88. Art. 4 — Dante, Div. Comm. Inf. X, 10 f.:

Tutti saran serrati
Quando di Josaffà qui torneranno
Coi corpi che lassù hanno lasciati.

[2] Selten ist in Italien die Verbindung der Maiestas Domini (Christus umgeben von den Evangelistensymbolen) mit dem jüngsten Gericht: Niccolo Pisano, Kanzel in Pisa.

[3] Beispiele aus Frankreich und Deutschland: Chartres, Südportal — Paris, Notre-Dame — Amiens — Reims — Freiburg im Breisgau — Würzburg, Marienkapelle usw.

Christus wendet sein Interesse nur noch den Verdammten zu, die er mit heftiger Gebärde des hoch erhobenen rechten Armes von sich stößt, indem er ihnen die Worte entgegen schleudert: «*Discedite a me maledicti in ignem aeternum.*»[1] So stellte Fra Angelico den Richter dar (Bilder in der Florentiner Akademie, Pal. Corsini in Rom, Deckenfresko in Orvieto, Triptychon in Berlin. Auf dem großen jüngsten Gericht der Florentiner Akademie erinnert die schlaffe Handbewegung Christi an die älteren Beispiele), so auch Michelangelo seinen gewaltigen Christus in der sixtinischen Kapelle.

Auch bei dem von uns als zweiten bezeichneten Typus sind die Wundmale sichtbar, doch in der Regel nur die Handwunden, die Seitenwunde blieb meist verhüllt.

Eine Ausnahme bilden das Buch des Lebens in der Hand Christi (Apoc. XX, 15) z. B. auf dem Relief am Dom von Ferrara, und Schwert und Lilie,[2] die von seinem Munde ausgehen, und die auf einem Wandbild in der Unterkirche von S. Benedetto bei Subiaco erscheinen.

Der Sitz Christi ist auf älteren Denkmälern der Thron (SS. Quattro Coronati), der bisweilen von einer Aureole umschlossen wird (S. Angelo in Formis), auf jüngeren der Regenbogen innerhalb der Mandorla (Mosaiken in Torcello und florentiner Bapt. Relief am Dom von Orvieto, Wandmalereien Giottos in Padua, im Camposanto von Pisa usw.). Bei Fra Angelico thront Christus auf einer Wolkenschicht innerhalb der Aureole, bei Michelangelo endlich ist die Mandorla ganz weggelassen.

Der feurige Strom, der vom Thron ausgeht und sich in die Hölle ergießt (Dan. VII, 10), und die brennenden Räder (Dan. VII, 9) finden sich nur an byzantinischen oder von der byzantinischen Kunst abhängigen Werken (Mosaik in Torcello, Altarvorsatz im Dom von Treviso, kl. Tafelbild in der venezianischen Akademie).[3] Der Thron unter dem Sitz des Herrn, auf dem das Buch (die Bibel) liegt, und um den die Zeichen des Martyriums aufgestellt sind (Kreuz, Dornen-

---

[1] Die Worte sind auf Schriftbändern den Bildern des jüngsten Gerichts bisweilen hinzugefügt z. B. in S. Angelo in Formis — Pisa, Camposanto — Florenz, Kruzifix in den Uffizien (Nr. 12), Giottos Schule.

[2] In der nordischen (deutschen) Kunst sind Beispiele hiefür aus dem 14. und 15. Jahrh. nicht selten.

[3] Der Feuerstrom auf einem Bilde der Münchener Pinakothek (Schule Cimabues genannt, die Typen tragen durchaus abendländischen Charakter) weist den gleichen byzantinischen Zusammenhang auf. Vergl. die Beschreibung im Malerbuche vom Berge Athos, Schäfer, a. a. O., S. 266 ff.

krone, Lanze, Essigschwamm) kommt nur auf byzantinischen Weltgerichtsbildern vor (Torcello, Treviso), im Abendlande stellte man die Marterwerkzeuge neben Christus auf, bez. ließ sie von Engeln tragen (SS. Quattro Coronati, Parma, Ferrara, Orvieto). Auf Bildern des 14. Jahrh. und später fliegen Engel mit den Marterwerkzeugen im Himmel umher (Pisa, Camposanto — S. Gimignano, Collegiata — Orcagna, Strozzikapelle, ebenso Michelangelo), die Pisani und Giotto stellten das Kreuz zu Füßen Christi auf.[1]

Als Beisitzer beim Gericht erscheinen die zwölf Apostel (in S. Angelo in Formis ohne Maria und Johannes), als Fürbitter Maria und der Täufer, die neben Christus stehen[2] oder (seit dem 14. Jahrh.) knieen[3] oder endlich neben Christus sitzen. Ganz ungewöhnlich ist die Komposition im Camposanto von Pisa. Dort thront Maria in gleicher Größe und von einer gleichen Mandorla umschlossen wie Christus neben diesem — eine Ehrung, die ihr sonst nicht zuteil wurde, da sie beim Gericht immer eine Nebenrolle spielt.

Außer den Aposteln, Maria und Johannes umgeben den himmlischen Richter noch die Engel und die Seligen. Unter den Engeln treten besonders diejenigen hervor, die die Posaunen des jüngsten Gerichts blasen, und der Erzengel Michael, der die Rolle des Protagonisten unter den Dienern des Herrn spielt, z. B. auf dem Fresko im Camposanto zu Pisa. Michael mit der Seelenwage (Soleto, S. Stefano — Ferrara, Dom[4]) ist eine spezifisch nordische Erscheinung. In der byzantinischen Kunst stehen die Erzengel in feierlicher Ruhe und ohne in den wilden Kampf mit einzugreifen um den Thron des Allerhöchsten.

Unterhalb des Richterkollegiums, das im Himmel thront, sieht man auf der Erde die Toten aus ihren Gräbern auferstehen (in S. Angelo in Formis auffallenderweise oberhalb des himmlischen Richters). Meist sind sie unbekleidet oder nur in Leichentücher gehüllt und klettern mühsam aus ihren Sarkophagen heraus. Auf byzantinischen oder byzantinisierenden Werken sieht man in recht naiver Weise die wilden Tiere und Fische des Meeres (Apoc. c. XX), wie sie die Toten von sich geben (Torcello — Wandmalerei in S. Caterina, Galatina — Osterleuchter in Gaëta — Kanzeln der Pisani in Pisa, Siena, Pistoja). Die

[1] So auch auf einem Wandbild in S. Zeno, Verona, und auf dem Fresko in S. Maria Magg. zu Toscanella.

[2] SS. Quattro Coronati, Torcello, Treviso, Bild in der Münchener Pinakothek.

[3] Dom von Ferrara — Orcagna.

[4] Hier unter dem unmittelbaren Einfluß der Skulpturen am Hauptportal der Kathedrale von Bourges.

Sonderung der Seligen und Verdammten nach verschiedenen Ständen, Päpste und Könige, Geistliche und Laien, erfolgt erst im 14. Jahrh., jedenfalls hauptsächlich unter dem Einfluß der Divina Commedia, die eine Fülle historischer Persönlichkeiten der verschiedensten Stände und Berufe in die drei Reiche des Inferno, Purgatorio und Paradiso versetzte. Je freier die Kunst über ihre Ausdrucksmittel verfügte, um so mehr variierte sie das Thema und drückte eine ganze Stufenleiter von Empfindungen aus, von der höchsten Seligkeit bis zur tiefsten Verzweiflung. Keiner hat die Freuden der Gerechten naiver und überzeugender zu schildern gewußt, als Fra Angelico. Die Verdammten wurden von den Pisani zum ersten Mal in besonders ergreifender Weise dargestellt.

Die Fesselung der verlorenen Sünder durch eine Kette ist ein Motiv, das in Frankreich und Deutschland sehr beliebt war,[1] der byzantinischen und italienischen Kunst des Mittelalters blieb es fremd, und wo es vorkommt, haben wir es entschieden mit nordischem Einfluß zu tun. (Ferrara — Gaëta, Osterleuchter — Orvieto, Domfassade). Dagegen stellen die Italiener den Kampf der Teufel mit den Verdammten höchst wirkungsvoll dar. Da zerren und packen die Dämonen die armen Sünder und werfen sie wie Säcke auf den Rücken. Wo sie aber auf Widerstand stoßen, da helfen sie mit Ruten, Speeren und dergleichen nach und treiben und schleudern die Unglücklichen in den Höllenschlund.[2]

Von der Hölle selbst konnte man sich nach dem Bericht der Bibel keine sehr deutliche Vorstellung machen, denn dort ist nur von einem Brunnen des Abgrunds (puteus abyssi. Apoc. IX, 2) oder von einem Pfuhl (stagnum ignis ardentis sulphure, Apoc. XIX, 20) die Rede, dagegen entnahm man der phantastischen Schilderung des Leviathan im Buch Hiob (c. LX, 20 ff., c. LXI) das Bild des Höllenrachens. Der Leviathan ist aber nichts anderes als das Krokodil, dessen

---

[1] Einige Beispiele unter vielen: Arles, St. Trophîme — Paris, Notre-Dame — Reims — Bamberg, Hauptportal des Domes — Freiburg i. B. — Nürnberg, Lorenzkirche.

Das Motiv wird auch in den geistlichen Schauspielen verwertet. Vgl. Mone, a. a. O., S. 296:

Min gewalt hat mich verteilt,
der tüfel hat mich geseilt.

[2] Niccolo Pisano (Kanzel in Pisa) scheint zum erstenmal den Kampf vor dem Eingang zur Hölle so dargestellt zu haben, Giotto, und die Maler des Trecento haben ihn weiter ausgebildet, Fra Angelico verschmähte sogar manche burlesken Züge nicht.

Rachen also das Modell für den Höllenschlund abgab.[1] Die italienische Kunst hat sich nicht sehr mit dieser Vorstellung des Höllenrachens befreunden können, vielmehr malte sie die Hölle so, wie sie sich das Innere der Erde dachte, denn die Hölle befand sich nach mittelalterlichem Glauben im Mittelpunkt der Erde.[2] Natürliche Felsen umgeben sie und trennen sie von der Oberwelt und den himmlischen Regionen. Wir sehen gewissermaßen den Querschnitt einer Höhle vor uns, die gewöhnlich in verschiedene Abteilungen zerfällt, in denen die Verdammten gemartert werden. In der byzantinischen Kunst (Mosaik von Torcello) ist die Einteilung der Hölle ganz schematisch durchgeführt, Giotto (Padua) malte eine phantastische Felsenlandschaft, die der Innenansicht eines Bergwerks nicht unähnlich sieht. Bernardo Orcagna machte sogar den kühnen Versuch Dantes Höllenschilderung auf einem Bilde wiederzugeben (Florenz, S. Maria Novella). Eine einheitliche Wirkung war auf diese Weise natürlich unmöglich zu erzielen, aber den mit Dantes Inferno vertrauten Beschauer bietet das Fresko doch eine klare Uebersicht über die verschiedenen Kreise und Strafen der Unterwelt.

Wie Christus als Richter im überirdischen Reich die Hauptfigur bildet, so Satan, der Rächer, die Hauptfigur in der Hölle. Als der Teufel Oberster überragt er nicht nur die Menschen, sondern auch die anderen Teufel bei weitem durch seinen gewaltigen Körperbau. In der Apokalypse wird der Teufel der Drache oder die Schlange genannt (Apoc. XX, 2), man stellte sich ihn aber vielmehr in menschenähnlicher Gestalt vor, und da nach der Meinung der älteren Kirchengelehrten (Augustin, Isidor v. Sevilla u. a.) die heidnischen Gottheiten nichts anderes als böse Dämonen waren, so suchte man sich unter den heidnischen Bildern von Göttern und Dämonen dasjenige aus, das am besten der Vorstellung des christlichen Teufels zu entsprechen schien. Die ideale Auffassung der Antike von Göttern und

---

[1] Den Tierrachen, der die Verdammten verschlingt, finden wir hauptsächlich auf französischen und deutschen Darstellungen des jüngsten Gerichts z. B. in: Conques — Chartres, Südportal — Troyes, St. Urbain — Amiens — Freiburg i. B. — Würzburg, Marienkapelle — Nürnberg, Lorenzkirche. In Italien ist diese Auffassung der Hölle viel seltener: Ferrara, Dom — Fornovo Taro (Venturi Storia III, Fig. 119). Daß die Teufel ein Feuer schüren unter einem Kessel, in dem die Verdammten schmoren, also ihnen die «Hölle heiß machen», beobachten wir auf dem Relief am Dom von Ferrara und auf dem Fußbodenmosaik im Dom von Otranto. In Bourges sehen wir dasselbe Motiv.

[2] Honor. Aug. De Imagine mundi Lib. I, c. 37. «*Sicut enim terra est in medio aere ita est infernus in medio terrae.*» (Migne 172). Aehnlich Vinz. v. B., Speculum morale Lib. III, pars 3.

Halbgöttern war nun allerdings nicht geeignet ein Vorbild für das Schreckgespenst eines Teufels zu geben, allein unter den Mißgestalten der niedrigeren Dämonen fand sich doch auch eine, die ungefähr dem Fürsten der Hölle ähneln mochte, und so verfiel man darauf sich den Satyrn auszusuchen, der nunmehr die Rolle des Teufels zu spielen hatte. Während also alle anderen heidnischen Götter und Halbgötter auf lange Zeit aus den Herzen und Bildern der Menschen verbannt wurden, schlich sich der antike Satyr in die christliche Dämonenwelt ein und behauptete sich dort als Teufel.

Diese Erinnerung an die Antike tritt bei Niccolo und Giovanni Pisano[1] besonders klar hervor. Ihr Teufel gleicht in der Tat mehr einem Satyrn als dem fürchterlichen Unhold, den Giotto und spätere Maler[2] aus ihm gemacht haben. Sehr bald nämlich genügte die einfache Vorstellung eines satyrähnlichen Teufels nicht mehr, seine grausige Gestalt mußte vielmehr mit allen Schrecken der Hölle ausgestattet werden, Menschen fressend und in seinen gewaltigen Händen zerdrückend.[3] Die Maler der großen Weltgerichtsbilder haben sich nicht genug tun können in der Ausmalung dieses schauerlichsten aller christlicher Phantasiegebilde, allen voran steht aber auch hier wieder Dante mit seiner Schilderung des «*imperador del doloroso regno*» (Inf. XXXIV, 28 ff.).

Ein Gedanke ist für die mittelalterliche Auffassung des Satans ungemein charakteristisch, nämlich der, daß Luzifer, früher der Erste unter den Engeln des Herrn, wegen seiner superbia in die Hölle verbannt wurde,[4] denn die superbia galt dem ganzen Mittelalter als die schwerste aller Sünden. Nichts war dem im Autoritätsglauben streng erzogenen, beschränkten mittelalterlichen Geist verhaßter, als die Hoffart

---

[1] Kanzeln in Pisa — Siena — Pistoja, S. Andrea.

[2] Einige Beispiele mögen genügen: Padua, Capp. dell' Arena — Florenz, Pal. del Podestà (vgl. C. Frey, Loggia dei Lanzi, S. 57 f.) — Florenz, Baptisterium u. S. Maria Nov., Strozzikapelle — Pisa, Camposanto — S. Gimignano, Collegiata — Soleto, S. Stefano — Toscanella, S. M. Maggiore — Bologna, S. Petronio, Bolognikapelle (Kraus, Dante, S. 652, Fig. 75). — Bologna, Pinakothek, Tafelbild Nr. 229 dem Buffalmacco zugeschrieben. Fra Angelico hat sich in der Auffassung seines Satans durchaus an seine Vorgänger angeschlossen, Michelangelo verzichtete mit Recht auf die groteske Figur dieses Popanz.

[3] Man vergleiche hiermit die auffallend übereinstimmende Schilderung in der Bhagavadgîta, deutsche Ausgabe von R. Garbe, 1905, XI. Gesang.

[4] Z. B. Honor. Aug. De Imagine mundi Lib. III. «*Sathael primus archangelus, signaculum similitudinis Dei, conditus plenus sapientia, et perfectus decore in deliciis coelestis paradisi, non plenam horam mansit, atque ob superbiam cum universis sibi consentaneis aeternum exsilium incidit*». Vergl. auch Dante, Parad. XIX, 46 f., XXIX, 55 ff. Brunetto Latini, Tesoretto VIII. Gesang.

und der Stolz, die sich gegen das Ansehen der biblischen Offenbarung und der Kirche auflehnten.

Dante hat uns nicht nur den princeps daemonum, sondern auch seine Helfershelfer deutlich beschrieben. So erfahren wir von ihm, daß die Teufel gehörnt sind und mit Geißeln auf die Verdammten dreinschlagen (Inf. XVIII, 35 ff.). Einen Teufel schildert er unter anderen, der mit ausgebreiteten Schwingen zur Hölle herabfährt und einen Sünder rittlings auf seinem Rücken schleppt (Inf. XXI, 29 ff.). Die Verse Dantes haben ebensowohl Signorelli wie Michelangelo inspiriert. Sogar beim Namen nennt der Dichter seine höllischen Plagegeister, Namen, die natürlich alle irgendwelchen Bezug auf die Eigenschaften der Teufel haben (Inf. XXI, 118 ff.), an anderer Stelle bezeichnet er den Teufel als den «padre di menzogna» (Inf. XXIII, 144). Daß die Seele des Sünders nach dem Tode von einem Teufel entführt wird, eine Vorstellung, der wir auf Bildern nicht selten begegnen, erfahren wir ebenfalls von Dante (Inf. XXXIII, 129 ff.).

Die bildenden Künstler haben ihrer Phantasie natürlich gern die Zügel schießen lassen und eine Dämonenwelt geschaffen, wie sie fratzenhafter kaum gedacht werden kann. Lange Fledermausflügel, Krallen an Händen und Füßen, spitze Ohren und Zähne und eine dunkle grauschwarze Farbe waren zum mindesten obligatorisch für die Teufel, deren Aussehen freilich allzuoft komisch wirkt. Unwillkürlich drängt sich einem der Gedanke an eine Faschingsmaskerade auf. Selbst Giotto vermag uns die Höllengeister nicht sehr wahrscheinlich zu machen, und bei Fra Angelicos Bildern kann man sich des Lächelns kaum erwehren, wenn man seine Teufel geschäftig am Werke sieht. Erst Signorelli hat ein Heer von Teufeln gemalt, die, weniger grotesk als die mittelalterlichen, wirklich Grauen und Entsetzen einzuflößen imstande sind.

Das jüngste Gericht und die Hölle sind nicht die einzige Gelegenheit, sich mit den mittelalterlichen Teufeln bekannt zu machen. Auf den Bildern der Versuchung und der Höllenfahrt Christi, aber auch in den Legenden vieler Heiliger kommen sie vor, beim Engelsturz und als Gegenstück zum Vater Abraham, der die Seelen der Gerechten im Schoß hält (Dom von Borgo S. Donnino). Die merkwürdige Darstellung eines Teufelspaktes zeigt uns ein Relief im Museo Civ. zu Modena (Venturi, Storia III, Fig. 135). Den gehörnten Teufel, der die weibliche Figur der Wollust in seinen Krallen hält, sehen wir auf einem anderen Bildwerk in Alba Fucense. Das schon früher erwähnte Relief an der Fassade von S. Pietro in Spoleto zeigt in naiver Weise den

Kampf eines Engels und Teufels um die Seele eines Verstorbenen. Wenn wir am romanischen Weihwasserbecken im Dom von Torcello durch einige häßliche Teufelsfratzen erschreckt werden, so ist die Deutung für diese an der Stelle wohl auffallende Darstellung die, daß durch das geweihte Wasser die Macht des Bösen gebannt werden soll.

Bevor wir uns zu den Darstellungen des himmlischen Paradieses und seiner Bewohner wenden, müssen wir noch ein Wort über die Bilder der klugen und törichten Jungfrauen einschieben, die mitunter mit dem jüngsten Gericht verbunden werden. Ohne diese Verbindung lassen sie sich bereits im 4. Jahrh. auf Katakombenmalereien nachweisen (Kat. d. Cyriaka. Wilpert, Taf. 241. Garr. II, Taf. 59 und 64). Alcuin dichtete einen Titulus für ein Weltgerichtsbild, wo die fünf klugen Jungfrauen zusammen mit dem Weltrichter erwähnt werden,[1] sie symbolisierten die Auserwählten. Auf der Kanzel im Dom von Siena sitzen die fünf klugen Jungfrauen in den Reihen der Seligen, in S. Simpliciano in Mailand sind sie am Portal angebracht, wie so häufig an den Portalen französischer Kathedralen.[2]

Dem Reich der Hölle steht das Reich des Himmels oder des himmlischen Paradieses gegenüber. Wir werden uns hier nicht so lange aufhalten, da sowohl bei den Dichtern, wie bei den Malern eine gewisse Einförmigkeit in der Schilderung der himmlischen Freuden herrscht, von der wir selbst Dante nicht ganz frei sprechen können, und die eine kürzere Beschreibung zuläßt. In der älteren Kunst hat man den Himmel symbolisch als einen ornamentierten Halbkreis oder auch als eine Art von Zeltdach dargestellt, aus dem gewöhnlich die Hand Gottes mit einem Kranz hervorragt,[3] bisweilen ersetzte man wohl auch den Kreis durch naturalistisch behandelte Wolken. Das Paradies deutete man durch Palmen an, auf denen der Vogel Phönix als Symbol der Unsterblichkeit sein Nest gebaut hat, also eine sehr einfache Schilderung des Paradieses. Eine klare Unterscheidung zwischen irdischem und himmlischem Paradies wurde nicht durchgeführt, z. B. gehören die vier Paradiesströme doch nur ins irdische

---

[1] Schlosser, Schriftquellen, S. 312 f.

[2] z. B. Chartres — Paris, Notre-Dame — Reims — Sens — Auxerre — Laon, etc. S. Mâle, a. a. O., S. 234. Auch im Klosterhof von St. Trophîme in Arles sind die Figuren der klugen und törichten Jungfrauen angebracht. In Italien außerdem auf einer Wandmalerei in der Grotta di S. Tommaso in Anagni (Venturi III, 724). Vergl. Schäfer, Malerbuch etc., S. 222.

[3] Zahlreiche Beispiele hiefür bieten die Mosaiken römischer Kirchen von der altchristlichen Epoche an bis zum Mittelalter, die spätesten: S. Maria in Trastevere, S. Francesca Romana, S. Clemente.

Paradies,[1] während sie auf Mosaiken sehr oft in Verbindung mit Christus und Heiligenfiguren erscheinen, wo man nur ans himmlische Paradies denken kann.

Der Himmel war nach mittelalterlicher Vorstellung in verschiedene Regionen geteilt, und zwar unterschied man sieben Himmel: *aer — aether — olimpus — spacium igneum — firmamentum — coelum angelorum — coelum Trinitatis* (Vinz. v. B. Speculum nat. Lib. III c. 84 nach Beda).[2] Dante durcheilt auf seiner Reise durchs Paradies sämtliche Regionen des Himmels, zunächst die sieben Planetenkreise (Luna — Merkur — Venus — Sol — Mars — Jupiter — Saturnus. Parad. II—XXI), dann tritt er in den Fixsternhimmel, dem Bereich der drei theologischen Tugenden, ein. Von dort steigt er zum Kristallhimmel, dem Sitz der neun Engelchöre, empor, um endlich im zehnten Himmel, im Empyraeum sich der Trinität gegenüber zu sehen.[3]

Diese Einteilung des Himmels in verschiedene Kreise ist von der darstellenden Kunst allerdings nicht berücksichtigt worden, wohl aber läßt sich auf Bildern eine Klassifizierung der Seligen nachweisen, die der mittelalterlichen Theologie geläufig war.

Zur himmlischen Hierarchie gehören außer der Trinität, die im obersten Himmel d. h. im Empyraeum thront, und den Engelchören, auf die wir gleich zu sprechen kommen werden, auch die Seligen.[4] Die Apokalypse (XVIII, 20) erwähnt unter denen, die sich im Himmel über den Fall Babylons freuen sollen, die Heiligen, Apostel und Propheten. In der Bibel ist demnach schon die Begründung für die später auftauchende Ansicht einer Einteilung der Seligen in be-

---

[1] Augustin (De Civ. Dei XIII, 21) erwähnt die vier Paradiesströme in seiner Schilderung des irdischen Paradieses und deutet sie an dieser Stelle symbolisch als die vier Kardinaltugenden und die vier Evangelien. Vergl. das früher über Zahlensymbolik Gesagte. Das irdische Paradies war nach mittelalterlicher Auffassung natürlich kein Gebilde dichterischer Phantasie, sondern ein geographisch bestimmbarer Ort, den man sich in Indien liegend dachte. Die Kosmographien des Mittelalters versäumen es nicht, bei ihren Schilderungen von den Wundern Indiens auch an das irdische Paradies zu erinnern. Vergl. Brunetto Latini, Tesoro, Lib. III. c. 2. Fazio degli Uberti, Dittamondo Lib. I. c. 11. Die Hauptquelle für die mittelalterlichen Beschreibungen Indiens war der vielgelesene Solinus Polyhistor (c. 55 seiner Weltbeschreibung).

[2] Vergl. Honor. Aug. De Imagine mundi, c. 138—140.

[3] Dieselbe Einteilung des Himmels in zehn Kreise nimmt auch noch Pico della Mirandula an. Heptaplus, Expositio secda. c. 1. Joan. Franc. Pici Mirand. nepotis opera Venetiis 1519.

[4] Hugo v. St. Victor, Expositio in Hierarchiam coelestem S. Dionysii Areopagiti c. 3: «*Prima principalis omnium, et forma et exemplar reliquarum summa, et ineffabilis potestas est Trinitas . . . Secunda hierarchia in angelica natura formata est . . . Tertia et ultima hierarchia in humana natura ordinata est*».

stimmte Rangklassen enthalten. Deutlicher ausgesprochen findet sich diese Ansicht in der altchristlichen Liturgie, in einem vom Priester (Bischof) beim Meßopfer zu sprechenden Gebet, worin die Heiligen Patriarchen, Propheten, Gerechte, Apostel und Märtyrer aufgezählt werden.[1] Ein Panegyricus auf die Jungfrau Maria des Venantius Fortunatus zählt die himmlische Hierarchie in folgender Abstufung auf: Patriarchen, Propheten, Apostel, Märtyrer, Jungfrauen.[2] An dieser Rangordnung innerhalb der himmlischen Hierarchie halten auch die mittelalterlichen Theologen fest. Die Reihenfolge der einzelnen Heiligen ist nicht immer die gleiche, gewöhnlich aber werden die Apostel als die vornehmsten unter allen an erster Stelle genannt, z. B. von Sicardus, der eine Anweisung über die Art gibt, wie die verschiedenen Vertreter der himmlischen Hierarchie gemalt werden sollen (Mitrale Lib. I, c. 12. de ornatu Ecclesiae), die auch von Durandus ähnlich wiedergegeben wird (Rationale Lib. I). Sicardus erwähnt: *Apostoli, martyres, confessores, doctores, virgines.* Die Märtyrer sollen mit ihren Marterwerkzeugen oder Palmenzweigen, die Bekenner mit ihren Insignien (als Bischöfe oder Aebte) oder Lilienstengeln, die hl. Lehrer mit Büchern und die Jungfrauen mit Lampen dargestellt werden.[3]

In der Malerei kamen die verschiedenen Rangordnungen der Heiligen erst ziemlich spät zu ihrem Recht. Sie sind auf dem Weltgerichtsbild im Camposanto zu Pisa und auf dem Paradiesbild des Andrea Orcagna in S. Maria Novella wohl alle vertreten, aber noch nicht deutlich geschieden. Dagegen zeigen das große Wandbild des Guariento im Pal. Ducale zu Venedig[4] und die Krönung Mariens

---

[1] Duchesne, Origines du culte chrétien S. 62. Das Gebet ist der syrischen Liturgie des 4. Jahrh. entnommen. Sulpicius Severus nennt unter den Seligen, die beim jüngsten Gericht anwesend sein werden: Märtyrer, Propheten, Apostel. (Corp. Script. ecclesiast. lat. Vol. I, 219). Daß die Seligen nicht alle der gleichen Gnade teilhaftig werden, entnehmen wir einer Stelle bei Augustin (De Civ. Dei XXII, c. 30): «*Ceterum qui futuri sint pro meritis praemiorum etiam gradus honorum atque gloriarum, quis est idoneus cogitare, quanto magis dicere? Quod tamen futuri sint, non est ambigendum*».

[2] Ebert, a. a. O., I, 523 Anm. 4. Isidor von Sevilla bespricht die himmlische Hierarchie im 12. Buch seiner Etymologien. Alcuins liturgische Schrift, das Liber Sacramentorum, erwähnt: Apostel, Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen (Migne 102). Eine Litanei für Prozessionen von Ratpert ruft u. a. die Fürbitte an der Apostel, Patriarchen, Propheten, Märtyrer, Heiligen, Jungfrauen, unschuldigen Kinder (Ebert, a. a. O., III, 157). Von Raban sind uns einige Tituli überliefert für ein Oratorium, das den Aposteln, Patriarchen, Propheten, Märtyrern, Bekennern und Jungfrauen geweiht war. Schlosser, Schriftquellen, S. 115.

[3] Vergl. Sauer, Symbolik, S. 229 f.

[4] Abb. l'Arte VII, S. 395 (1904).

des Jacobello del Fiore in der venezianischen Akademie eine klare Gliederung der himmlischen Hierarchie in verschiedene Rangklassen. In gewissem Grade hat sich auch Tintoretto an diese gehalten, dessen Riesenbild des Paradieses bestimmt war, das Fresko des Guariento zu ersetzen.[1] Die Decke der Capp. Nuova im Dom von Orvieto enthält in acht Feldern folgende Einteilung: 1. Christus als Weltrichter und Engel (von Fra Angelico). 2. Propheten (Fra Angelico). 3. Apostel. 4. Engel mit Marterwerkzeugen. 5. Märtyrer. 6. Patriarchen. 7. Kirchenlehrer. 8. hl. Jungfrauen (3—8 von Signorelli).[2]

Das Gegenstück zu den Teufeln in der Hölle bilden die Engel im Paradies. Wie jene das traurige Geschäft haben, die Verdammten zu plagen, so kommt diesen dagegen die Aufgabe zu, die Seligen durch Gesang und Musik zu erheben. Im Alten Testament werden sie als Sendboten Gottes aufgefaßt, sie erscheinen als Männer in hellen Kleidern, die zwischen Gott und den Menschen eine Mittelstellung einnehmen. Nach altchristlichem Glauben waren sie schon geschaffen, als Gott die Welt schuf, sie sind demnach auch älter als das Menschengeschlecht.[3]

Die geflügelten Engel sind eine orientalische Vorstellung, die ältere abendländische Kunst weiß noch nichts von ihr und übernahm sie erst von der byzantinischen Kunst, machte sich aber diese Auffassung so vollständig zu eigen, daß der geflügelte Engel auch in der abendländischen Kunst zum Normaltypus wurde. Nur Michelangelo wagte es, davon abzuweichen, seine Engel sind kraftvolle nackte Männergestalten.

Wie man die Seligen in verschiedene Rangklassen einteilte, so auch die Engel, und zwar unterschied man neun Engelchöre. In seinem Buch über die himmlische Hierarchie hatte Dionysius Areopagita die Reihenfolge der neun Engelchöre festgesetzt. Durch eine

---

[1] Im Himmel des Tintoretto finden wir: Christus und Maria, Michael, Gabriel, Seraphim, Cherubim und Throne, vier Evangelisten, Johannes d. T., Apostel, Kirchenväter, Propheten, Patriarchen, Könige, Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen.

[2] Auf einem Heiligenbild des Giov. da Milano in den Uffizien (Nr. 32) sind dargestellt: Jungfrauen, Märtyrer, Apostel, Patriarchen, Propheten.

[3] Ambrosius, Hexaëmeron Lib. I, c. 5. «*Sed etiam angeli, dominationes et potestates etsi aliquando coeperunt, erant tamen iam quando hic mundus est factus.*» — Augustin, De Civ. Dei XI, c. 9: «*Cum enim dixit Deus: «Fiat lux, et facta est lux, si recte in hac luce creatio intelligitur angelorum etc.*» — Isidor von Sevilla, Sententiarum Lib. I. c. 10. — Honor. Aug. De imagine mundi Lib. II. — Dante, Parad. XXIX.

lateinische Uebersetzung machte Scotus Erigena[1] das Buch auch weitern Kreisen zugänglich. Die neun Engelchöre sind folgende: Seraphim (Is. VI, 2), Cherubim (Gen. III, 24), Throni (Col. I, 16), Dominationes (Col. I, 16), Virtutes (1 Petr. III, 22), Potestates (1 Pet. III, 22), Principatus (Col. I, 16), Archangeli (1 Thess. IV, 15), Angeli (1 Pet. III, 22).[2]

In der theologischen Literatur des Mittelalters wird auf die neun Engelchöre oft hingewiesen. Isidor von Sevilla macht außer den Engelchören auch die vier Erzengel namhaft: Gabriel, Michael, Raphael, Uriel, deren Namen wie die der Engelchöre ebenfalls der Bibel entnommen waren.[3] Gregor der Gr.[4] verglich die neun Engelordnungen mit den neun Steinen die Ezechiel erwähnt: Sarder, Topas, Demant, Türkis, Onyx, Jaspis, Saphir, Amethyst, Smaragd (Ez. XXVIII, 13). Vinzenz von Beauvais geht auf die Eigenschaften der Engelordnungen des näheren ein (Speculum hist. Lib. I, c. 11): «*Seraphim dicuntur, qui charitate prae aliis ardent. Cherubim, qui scientia prae aliis eminent. Throni in quibus Deus sedens iudicia sua decernit vel ipsimet ea, sedentes exercent. Dominationes qui praelatos qualiter subditis dominari debeant, docent et principatus transcendunt. Principatus autem sunt, qui sibi subiectis quae sunt agenda disponunt. Potestates qui virtutes adversas refrenant, ne tantum homines tentare valeant, quantum desiderant. Virtutes per quos signa et miracula frequenter fiunt. Archangeli qui maiora nuntiant. Angeli qui minora.*»[5]

In Dantes Weltsystem erhalten die neun Engelordnungen eine tiefere Bedeutung, denn sie übertragen die Licht- und Bewegungskraft vom unbeweglichen Empyraeum auf die neun Himmelskreise

---

[1] Liber de caelesti Hierarchia. Migne 122. Ueber das Vorkommen der neun Engelchöre in der alexandrinischen Liturgie vergl. Duchesne, a. a. O., S. 76.

[2] Vergl. Eph. I, 21. Christus zur Rechten Gottes sitzend «*supra omnem principatum et potestatem, et virtutem et dominationem*». Ueber die drei ersten Kategorien hat O. Wulff eine ikonogr. Studie veröffentlicht: Cherubim, Throne und Seraphim. Altenburg 1894.

[3] Etymologiarum lib. VII. c. 5. Gabriel (Dan. IX, 21. Luc. I, 19), Michael Dan. XII, 1), Raphael (Tob. XII, 15), Uriel (Buch Henoch).

[4] Gregor der Gr. Homiliarum in Evangelia Lib. II. Homil. 34 (Migne 76).

[5] Derselbe Speculum naturale Lib. I. c. 44. — Honor. Aug. Gemma Animae Lib. I. c. 42: «*Angeli itaque et archangeli maiestatem Dei laudant, dominationes adorant. Potestates et principatus admirando tremunt. Coeli id est throni et virtutes iubilant. Cherubim et seraphim dulciter concelebrant.*» — Hugo v. St. Victor, Expositio in Hierarchiam coelestem S. Dionysii Areopagiti. — Thomas v. Aquino Summa I Quaest. 108. — Die Profanliteratur des Mittelalters lehnt sich natürlich eng an die theologische an in ihrer Ansicht von dem Wesen der Engel und ihren Rangordnungen, z. B. Brunetto Latini, Tesoro Lib. I. c. 12.

(Par. II, 127. 128). Die von der göttlichen Intelligenz ausströmende Kraft manifestiert sich in den Engeln, den «Intelligenzen».[1]

Questi ordini di su tutti rimirano,
E di giù vincon si che verso Dio
Tutti tirati sono e tutti tirano
(Par. XXVIII, 127 f.).

Die Reihenfolge der neun Engelchöre übernahm Dante von Dionysius Areopagita, den er auch namentlich erwähnt (Par. XVIII, 130).[2]

Natürlich ist die himmlische Hierarchie auch im Bilde verherrlicht worden, allein Darstellungen der neun Engelchöre sind doch ziemlich selten und gehören alle erst dem späteren Mittelalter an, Kuppeln und Gewölbe waren diejenigen Stellen, wo man sie gewöhnlich anbrachte. So sehen wir sie in der Kuppel des Florentiner Baptisteriums und desjenigen von Padua, dann in der Capp. degli Angeli in S. Scolastica in Subiaco. Giotto brachte Vertreter der neun Engelchöre in dem ornamentalen Rahmenwerk an, daß die Franziskanerallegorien in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi umschließt,[3] Masolino vereinigte das Bild Gottes mit neun anbetenden Engeln, die als Vertreter der neun Engelchöre zu gelten haben.[4] Eine schematische Einteilung der neun Engelchöre in Kreise bietet das merkwürdige Mappamondo-Bild im Camposanto zu Pisa.[5] Seltener werden die Engelchöre plastisch dargestellt, wir sehen sie unter anderem an der Arca des Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand.[6]

---

[1] S. Par. XIII, 55 ff.

[2] Der 28. Gesang handelt vom Kristallhimmel und enthält die Kapitalstelle in der ganzen Divina Commedia über die Engel. Dante kommt noch mehrfach auf diese zu sprechen, so erwähnt er im Fegfeuer (Purg. VIII, 24 f.) ein Engelpaar in grünen Gewändern mit abgestumpften Flammenschwertern. Ein andermal spricht er von der Schönheit des Engels, dessen Antlitz dem Morgenstern gleicht (Purg. XII, 88 f.) usw.

[3] Thode, Franz v. Assisi, S. 500.

[4] Baptisterium von Castiglione D'Olona.

[5] Abb. Didron, Iconogr. Chrét., S. 598. Die himmlischen Heerscharen sind natürlich sehr oft dargestellt worden, doch nicht immer so, daß man ihrer Einteilung in neun Chöre bewußt würde. Einige Bilder mögen hier genannt werden: A. Lorenzetti, Deckenbild in S. Leonardo al lago — Galatina, Gewölbemalerei in der Kirche S. Caterina — Venedig, Wandbild des Guariento im Pal. Ducale, Krönung der Maria in der Akademie von Jacobello del Fiore, der gleiche Gegenstand von Antonio Vivarini und Giov. Alemanno (1444) in S. Pantaleone. Ueber die neun Engelchöre in der byz. Kirche vgl. Malerbuch vom Berge Athos (Schäfer), S. 237. Beispiele in der Koimesiskirche in Nicäa (O. Wulff, Die Koimesiskirche etc., S. 210), Kirchen in Kazigri bei Nauplia und Dochiariou auf dem Berge Athos (Lampakis, Mém. sur les antiquités chrét. de la Grèce, Fig. 147, 152).

[6] A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler, Stuttg. 1893, S. 7. In Frankreich hat man die Engelchöre bisweilen an Portalen angebracht (Arles, Chartres).

Unter den Vertretern sämtlicher Engelchöre haben nur die Erzengel eine individuellere Auffassung erfahren, und zwar nur die beiden ersten unter ihnen, Michael und Gabriel.

Michael, der erste unter den Sendboten Gottes, spielt eine ähnliche Rolle im christlichen Himmel wie der antike Merkur im Olymp, ja man kann sagen, daß er in gewissem Sinne an die Stelle des heidnischen Gottes getreten ist. Er ist der erste unter den Engeln, dem ein eigener Festtag im Kirchenjahr zugestanden wurde. In spät-altchristlicher Zeit und im frühen Mittelalter kleidete man Michael in dieselbe reiche byzantinische Tracht, die man auch den anderen Erzengeln gab, gewöhnlich hält er das Labarum mit dem dreimal wiederholten Wort ἅγιος in der Hand[1] (Ἅγιος ἅγιος ἅγιος κύριος ὁ θεὸς ὁ παντοκράτωρ. Apoc. IV, 8). Nicht nur in den rein byzantinischen, sondern auch in den römischen und anderen abendländischen Kirchen findet man zahlreiche Beispiele für die byzantinische Hoftracht der Engel.[2] Daneben war auch eine einfachere Tracht üblich, die in einem weißen Gewand und ebensolchen Mantel bestand.[3] Im späteren Mittelalter liebte man es den Erzengel in eine glänzende Rüstung zu kleiden, besonders da, wo er im Kampf mit dem Drachen, der alten Schlange (Apoc. XII, 7—9; XX, 2. 3), dargestellt wurde,[4] oder wo er die Seelen abwägt, wie auf einigen Weltgerichtsbildern. Im Erzengel Michael verkörperte sich das christliche Idealbild jugendlicher Mannesschönheit und Kraft, zwei Eigenschaften, die im christlichen Himmel sonst wenig geschätzt waren.

Der Erzengel Gabriel tritt nur in seiner Eigenschaft als Verkündiger der Maria besonders hervor. Der Hauptcharakterzug seines Wesens ist nicht siegesfroher Mannesmut wie bei seinem Gefährten Michael, sondern Milde und Demut, die ihm Dante besonders nachrühmt, als er sein Bild im Purgatorio erblickt (Purg. X, 34 ff.). In der Regel wurden die beiden Erzengel zusammengestellt, ohne sie deutlich voneinander zu unterscheiden.

---

[1] Ueber das «Trisagion» in der byzantinischen Liturgie vgl. Duchesne, a. a. O., S. 191. Eine genaue Beschreibung der byzantinischen Engeltracht findet man bei Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa, S. 204 f.

[2] Einige Beispiele: Ravenna, S. Apoll. in Cl. — S. Angelo in Formis — Concordia, Bapt. — Monreale — Cefalù — Rom, SS. Giov. e Paolo, S. Sebastianello etc.

[3] Ravenna, S. Apoll. N., S. Agata Magg., S. Vitale, S. Michele.

[4] Cimabue, Florenz, S. Croce — Pisa, S. Francesco. Man kann zwei Typen in der Darstellung des Engelsturzes unterscheiden: Michael mit einer Lanze bewaffnet (ohne Rüstung) auf dem Drachen stehend (roman. Skulpturen, u. a. Pavia, S. Michele etc.) und Michael gegen Luzifer (Drache) kämpfend (Kapitäle im Dom von Parma und Borgo S. Donnino. Wandbild in S. Scolastica bei Subiaco). Auf einem Fresko in S. Giovenale zu Orvieto vereinigt Michael die Eigenschaft des Seelenwägers mit der des Drachentöters.

Die Schar der übrigen Engel[1] dient nur dazu die Herrlichkeit Christi oder der Madonna zu verschönen, eine selbständige Bedeutung kommt ihnen nur in einzelnen Szenen zu. Den Begriff der himmlischen Hierarchie hatte das Abendland von Byzanz entlehnt, und auch in der Kunst deutet die Vermehrung der Engel auf den Bildern auf byzantinische Einflüsse.

In der Auffassung vom Wesen der Engel macht sich im Verlauf des Mittelalters ein auffallender Wandel bemerkbar. Während sie auf früheren Denkmälern als repräsentative Nebenfiguren meist anbetend oder ruhig dastehend wie eine Ehrenwache neben dem Thron des Allerheiligsten und der Mutter Gottes versammelt sind — die echten Vertreter byzantinischen Hofzeremoniells — bewegen sie sich auf späteren Bildern sehr viel ungezwungener. Sie machen namentlich mehr Gebrauch von ihren Flügeln, indem sie schwebend durch die himmlischen Räume kreisen und mit ihrem Gesang und ihrer Musik den Himmel erfüllen, der vorher nur vom dumpfen Klang ihrer Gebete wiederhallte.

---

[1] Detailfragen sind behandelt von G. Stuhlfauth, die Engel in der altchristl. Kunst, Freiburg i. B. 1897.

IV. KAPITEL.

MARIA.

DIE Wandlungen, die die künstlerische Darstellung der Mutter Maria während der Jahrhunderte bis zur Renaissancezeit erfahren hat, gehören zu den merkwürdigsten kunstgeschichtlichen Erscheinungen. Daß diese eng verbunden sind mit der religiösen Verehrung, die der Mutter Jesu entgegengebracht wurde, ist selbstverständlich, denn die kirchliche Kunst des Mittelalters war immer nur das Spiegelbild der herrschenden religiösen Ideen.

Während der ersten christlichen Jahrhunderten genoß die Jungfrau Maria noch keineswegs das Ansehen, das ihr seit dem 4. und 5. Jahrh. in stets wachsendem Maße zuteil wurde, und das war sehr natürlich, wird ihr doch in den Evangelien nur eine verhältnismäßig nebensächliche Rolle zugeteilt. Im Markusevangelium, dem ältesten und historisch glaubwürdigsten, werden sie und die Brüder des Herrn nur kurz erwähnt, und zwar anläßlich des Ausspruchs Christi «Wer ist meine Mutter und meine Brüder?», wobei Christus auf seine Jünger mit den Worten zeigte: «Siehe, das ist meine Mutter und meine Brüder» (c. III, 31 ff., Matth. c. XII, Luc. c. VIII). Im Lukasevangelium, das die poetische Legende der übernatürlichen Geburt Jesu erzählt, tritt Maria allerdings schon viel bedeutender hervor. Die Verkündigung durch den Engel Gabriel, die Heimsuchung, bei der die Ueberlegenheit der Maria und Christi über Elisabeth und Johannes schon sehr deutlich zum Ausdruck kommt, die Geburt selbst und die Darstellung im Tempel lassen Maria in einem viel helleren Lichte erscheinen, als die kurze Erzählung im Markusevangelium. Nach dem Besuch der Eltern Jesu in Jerusalem, wo sie ihren Sohn als zwölf-

jährigen Knaben mitten unter den Schriftgelehrten fanden, und nach der kurzen Begegnung der Maria und der Brüder des Herrn mit Jesus, wird Maria aber nicht weiter erwähnt. Ebenso tritt auch im Matthäusevangelium Maria nur bei der kurz erwähnten Geburt Jesu, bei der Anbetung der Könige und Flucht nach Aegypten auf. Man darf auch nicht übersehen, daß die Mythen, die sich um die wunderbare Geburt und Jugendgeschichte Christi bildeten, doch lediglich darum erfunden wurden, die Person Jesu mit einem göttlichen Nimbus zu umgeben, und der Mutter Maria nur eine sekundäre Rolle zufiel. Von einer Teilnahme am Erlösungswerk Christi ist bei den Evangelisten noch nirgends die Rede, auch bei Johannes nicht, der außer bei der Hochzeit zu Kana Maria auch bei der Kreuzigung erwähnt, worauf schon früher hingewiesen wurde.

Später als der Märtyrerkultus kam der Marienkultus auf, der sich namentlich auf drei Eigenschaften im Wesen der Maria stützte, auf ihre immerwährende Jungfrauschaft, die weder bei der Empfängnis noch bei der Geburt verletzt wurde,[1] auf ihre vollkommene Sündlosigkeit, die Ambrosius als einer der ersten annahm, und auf ihre Beteiligung am Erlösungswerk Christi. Dem letzteren Gedanken verlieh man in der Gegenüberstellung von Eva und Maria Ausdruck,[2] analog dem Parallelismus zwischen Adam dem ersten Sünder und Christus dem Ueberwinder der Sünde. Das ökumenische Konzil zu Ephesus (431) erkannte dann Maria als Gottesgebärerin (θεοτόκος) an, und damit war ihre hohe gottähnliche Stellung für immer festgelegt. Maria, die angebetete Fürbitterin der Menschen, stand nunmehr hoch erhaben über allen Heiligen, und die weitere Folge war die, daß man ihr auch bestimmte Festtage im Kirchenjahr einräumte, das Fest der Verkündigung, das der Reinigung (Mariä Lichtmeß), und diejenigen ihrer Geburt und Himmelfahrt, die im 6. und 7. Jahrh. entstanden. Im 8. Jahrh. trat noch das Fest der Darstellung Mariä im Tempel hinzu. Wie sich der Marienkultus in der Kunst ausdrückte, werden die folgenden Erörterungen zeigen.

---

[1] Als Beweis für die Virginität der Maria führte man den Geier an, von dem man die gleiche wunderbare Eigenschaft annahm, vgl. Homilien Basilius des Großen (Ausgew. Schriften des hl. Basilius d. Gr. Kempten 1875. Bd. I, 8. Hom. über das Sechstagewerk). Ambrosius, Hexäemeron Lib. V. c. 20 «. . . *Negantur enim vultures indulgere concubitu et coniugali quodam usu nuptialisque copulae sorte misceri . . .*»

[2] Vgl. v. Lehner, die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten, Stuttgart 1881, S. 33 ff.

Auf den ältesten Werken christlicher Kunst[1] tritt uns Maria sehr häufig als Orantin entgegen, ohne äußere Abzeichen ihrer himmlischen Würde und ohne Zusammenstellung mit Christus. Die «Jungfrau-Mutter», die in der späteren Kunst im Mittelpunkt der Mariendarstellungen stand, ist hier noch in keiner Weise angedeutet. Dieser einfache Typus der Maria als Orantin fand besonders in der byzantinischen Kunst Aufnahme und ging erst von dort in die italienische Kunst des Mittelalters über, die ihn also nicht von der abendländisch-altchristlichen, sondern von der byzantinischen Kunst entlehnte, wo dieser Typus zum repräsentativen Marienbild erhoben wurde. Diese Entlehnung zeigt sich vor allem in der Tracht, die der Kleidung der altchristlichen Orantin nicht gleicht.

Wohl das älteste Bild der byzantinischen Orantin in Italien ist auf einem Mosaikfragment erhalten, das ursprünglich zum Oratorium Johanns VII (705—707) in Rom gehörend später nach Florenz kam, und, in S. Marco aufgestellt, als Madonna della misericordia noch heute große Verehrung genießt (Garr. 279). Die Madonna trägt einen reichen Perlenschmuck, wie er das Haupt und die Brust byzantinischer Kaiserinnen zu zieren pflegte. Der hieratisch strenge Charakter des byzantinischen Madonnenideals kommt durch diesen orientalischen Prunk besonders stark zur Geltung.

Die späteren byzantinischen Madonnen weisen eine andere Tracht auf, sie tragen alle ein langes faltenreiches Gewand und über dem Kopf einen dunklen Mantel oder Schleier, der die Haare vollständig bedeckt und tief in die Stirn herabfällt, nach hinten fast bis zu den Füßen reicht, vorne dagegen nur die Brust und Oberarme bedeckt und zwei lange Zipfel auf beiden Seiten bildet. Diesen im engeren Sinn byzantinischen Typus des Mittelalters vertreten eine Reihe von Mosaikbildern (Rom, Oratorio di S. Venanzio beim Lateran — Ravenna, erzbisch. Kapelle — Cefalù, Apsis des Domes — Murano, an gleicher Stelle — Venedig, S. Marco [mehrere Beispiele] — Torcello, Halbfigurenbild im Dome), die entweder die Madonna allein oder inmitten von Heiligen in der oben bezeichneten Art darstellen.

Dem mittelalterlichen Empfinden stand dieses Madonnenideal ohne Zweifel ziemlich fern, aber gerade das Fremdartige und Vornehm-Erhabene in jenen Marienbildern mußte eine große Wirkung ausüben,

---

[1] Z. B. auf Goldgläsern (wo sie durch Beischrift ihres Namens kenntlich gemacht ist), auf Medaillons, geschnitt. Steinen, Sarkophagen etc. vgl. F. X. Kraus, Realenzyklopädie II, 361 ff. 539. Derselbe G. Ch. K. I, 186 ff.

wie auch jetzt noch die Madonna des Muraneser Domes einen starken Eindruck hinterläßt. Das Fremde galt auch früher schon oft für das Bessere und Verehrungswürdigere, so daß man die Maria-Orans auch bei solchen Werken aufnahm, in denen sonst keineswegs der rein byzantinische Geschmack herrschte, wie z. B. in S. Sebastianello zu Rom (Apsis), S. Angelo in Formis (Wandbild in der Vorhalle) und S. Francesco zu Assisi (Oberkirche). Demselben Typus begegnet man auf zahlreichen Reliefs im Orient und Italien.[1] Als eine Abart muß die Zusammenstellung der Maria als Orantin mit dem Christuskind gelten, das mitten auf ihrer Brust angebracht ist.

Bei beiden Typen vollzog sich die Entwicklung in analoger Weise: Zuerst nachweisbar auf einem abendländischen Katakombengemälde des 4. Jahrh. (S. Agnese. Garr. 66, 1) ging das Bild der Orantin mit dem Kinde in die byzantinische Kunst über, wo es u. a. auf Münzen vorkommt, und wurde von dorther schließlich auch von der italienischen Kunst des Mittelalters übernommen. Beide Darstellungsarten kommen für die Entwicklung des Madonnenideals wegen ihrer strengen unveränderlichen Form kaum in Frage. Dagegen ist die thronende Madonna, die das Kind auf dem Schoße hält, derjenige Typus, aus dem das mittelalterliche Madonnenideal sich ableitete.

Auch für ihn müssen wir die ältesten Beispiele unter den Katakombenmalereien suchen: Zwei Gemälde der Priscilla-Katakombe stellen das eine die sitzende Madonna mit dem Kinde und dem Propheten Jesaias (aus dem Ende des ersten Jahrhunderts), das andere nur die Madonna mit dem Kinde dar (3. Jahrh.).[2] Mit den späteren thronenden Madonnen haben diese Bilder indessen nichts gemein, der Aufbau der Gruppe ist unsymmetrisch, die Haltung der Figuren frei, nicht im Charakter eines Repräsentationsbildes. Auch sonst wurde die Madonna mit dem Kinde häufig thronend dargestellt, aber nur in Verbindung mit der Anbetung der Magier (auf Katakombenmalereien und Sarkophagen), bald von vorn, bald im Profil, doch niemals in der strengen Weise, wie später im Mittelalter.

Nicht die abendländisch-römische Kunst, sondern die byzantinisch-ravennatische hat dasjenige Madonnenideal in Italien geschaffen, das jahrhundertelang seine unbestrittene Herrschaft behauptete. Zwei Punkte sind hierbei besonders beachtenswert: Die Komposition wurde streng symmetrisch aufgebaut, die Auffassung war im wahrsten Sinn des Wortes eine monumentale, und die Madonna erhielt einen ähnlich

[1] v. d. Gabelentz, a. a. O., S. 131 f.
[2] Beide oft abgebildet z. B. Kraus, G. Ch. K. I, Fig. 154 und 156.

hervorragenden Platz wie die Christusfigur, d. h. sie wurde nunmehr auch als Hauptfigur in der Apsis verwendet.

In S. Apollinare N. zu Ravenna (6. Jahrh.) nimmt die Madonna schon eine ganz hervorragende Stellung ein, sie bildet das Gegenstück zu der thronenden Christusfigur und wird wie diese von einer Engelwache umgeben. Ihr Kostüm (Gewand und Mantel bezw. Schleier) entspricht der Kleidung der byzantinischen Orantin, die Stellung ist steif und feierlich in ihrer reinen Frontansicht, die von ihr ebenso wie von Christus gefordert wurde, das Kind mit dem überlegenen und altklugen Ausdruck sitzt auf dem Schoß der Mutter wie ein König auf seinem Thron. Der Sitz der Madonna ist nicht der einfache antike Lehnstuhl, sondern ein mit Edelsteinen und Perlen reichverzierter und mit einem Kissen belegter Thron, wie man ihn in den Sälen byzantinischer Kaiserpaläste sehen konnte.

Das Mosaik von S. Maria in Domnica (della Navicella) bietet uns das älteste erhaltene Beispiel einer thronenden Madonna[1] inmitten einer vielköpfigen Engelschar in einer Apsis. Auf diesem Bild wird der Maria tatsächlich schon dieselbe Verehrung ausgedrückt, die sonst nur Christus für sich beanspruchen konnte.

Aus dem eigentlichen Mittelalter lassen sich noch weitere Beispiele aufführen für Madonnenfiguren in den Apsiden der Kirchen (Foro Claudio bei Sessa, Bertaux, L'art dans l'Italie mérid., Taf. 13 — Capua, Mosaik [nicht erhalten], Bertaux, a. a. O., Fig. 76 — Parenzo, Heider, Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, I, S. 106 — Monreale, Hauptapsis unter der großen Halbfigur Christi). Bei allen diesen Bildern sind mehr oder weniger enge Beziehungen zur byzantinischen Kunst nachweisbar. Engel bilden außer in Capua die Leibwache der Madonna, die hierdurch allein schon weit über alle anderen heiligen Personen emporgehoben wurde.[2] In Rom hat man selbst im 13. Jahrh. noch die thronende Madonna mit dem Kinde in einer Apsis dargestellt, nämlich auf dem Mosaik in S. Francesco Romana (ca. 1223), doch hat die Komposition hier schon

---

[1] Die Apsis der Kirche S. Maria Magg. zu Ravenna (521—524) war mit einem Bilde der Maria geschmückt. Das Mosaik ist nicht mehr erhalten, vielleicht war die Jungfrau als Orantin dargestellt. Einige byzantinische Kirchen mit thronenden Madonnenfiguren in den Apsiden: Gaza, Kirche der hl. Sergius und Stephanus — Saloniki, Sophienkirche und Kirche des hl. Georg — Nicäa, Kirche der hl. Jungfrau — Konstantinopel, Sophienkirche. Vergl. Zimmermann, Giotto S. 70.

[2] Byzantinische Miniaturen enthalten weitere Beispiele für die inmitten von Engeln thronende Madonna. Vergl. die Homilien des Jakobus in der Vaticana und Pariser Nat. Bibl. Venturi II, Fig. 334. 335.

viel von ihrer Würde eingebüßt. Die Madonna bewahrt zwar noch die reine Frontansicht, das Kind aber steht neben der Mutter. Die strenge Symmetrie ist also aufgegeben, wodurch die Gruppe zwar belebter wird, aber weniger monumental wirkt. Die Engel fehlen, dagegen sind die vier Apostel Johannes, Jakobus, Petrus und Andreas um den Thron der Himmelskönigin versammelt.

Als Himmelskönigin mit funkelnder Krone und edelsteinbesetztem Gewande ist die Madonna auf dem Fragment eines Wandgemäldes in S. Maria Antiqua auf dem Forum zu sehen, das dem ausgehenden 5. oder 6. Jahrh. angehören mag. Auch das Triumphbogenmosaik von S. Maria Magg. ließ Maria kostbarer gekleidet erscheinen, als die ältere und einfachere Zeit. Hier aber sehen wir sie vielleicht zum erstenmal in dem prunkhaften Schmuck einer weltlichen Fürstin vor unseren Augen, und unwillkürlich drängt sich einem zum Vergleich das Bild der Kaiserin Theodora (Ravenna, S. Vitale) auf, die in ähnlich prachtvoller Weise geschmückt ist. Ein Madonnenbild in der Unterkirche von S. Clemente gleicht demjenigen auf dem Forum, doch verrät die weniger sorgfältige Ausführung eine spätere Hand.[1] Krone und königliches Gewand sind im allgemeinen aber selten im frühen Mittelalter, erst im 12. Jahrh. kamen sie mehr auf.

Die einfache (nicht kaiserliche) byzantinische Tracht, wie wir sie der Kürze wegen nennen wollen, wurde entschieden bevorzugt, wie eine Reihe von Mosaiken und Wandbildern in oder bei Rom beweisen: SS. Nereo ed Achilleo, Mosaik am Triumphbogen (Zeit Leos III, 795—816) — Unterkirche von S. Urbano (9. Jahrh.) — Unterkirche von S. Martino ai Monti (847—855) — S. Zeno-Kapelle bei S. Prassede (Garr. Taf. 288, 9. Jahrh.) — Subiaco, S. Speco.

All die angeführten Madonnenbilder weisen dieselben Eigentümlichkeiten auf, die wir bei den Apsidenbildern schon fanden, also reine Frontansicht und strenge Symmetrie, das Kind (sitzend oder stehend) mitten vor der Brust der Maria. Was sie von den späteren wesentlich unterscheidet, ist der hieratische Charakter und der Mangel einer engeren Beziehung zwischen Maria und Christus. Jede rein menschliche Empfindung, also gerade das, worauf spätere Künstler das Haupt-

[1] Crowe und Cavalcaselle I, 39: 10. Jahrh. Marucchi, Éléments etc. III, 298: 5. oder 6. Jahrh. Jos. Mullooly, St. Clément, Rome 1873, aus der Zeit Hadrians I (772. 795). Letztere Annahme scheint am meisten Anspruch auf Richtigkeit zu haben. Dem 5. oder 6. Jahrh. wird auch ein Wandbild der thronenden Madonna (auf dem kaiserlichen Stuhl, aber ohne Krone und mit dem Schleier) im Cimitero di Commodilla (Basilica dei Santi Felice e Adautto. Wilpert, Nuov. bull. di Archeol. crist. 1904) zugeschrieben. Abb. L'Arte VIII (1905), S. 56.

gewicht legten, ist hier völlig ausgeschaltet. Das Kind mit der zum Segen erhobenen Rechten und der Rolle oder dem Buch in der Linken erscheint ebenso ernst und erhaben, wie der erwachsene Christus als Rex gloriae oder Salvator mundi. Lange hat man an diesem Typus festgehalten, auf Margaritones Altartafel in der Londoner Nat. Gall. z. B. thront die Madonna in der gleichen Weise feierlich und ernst auf ihrem antikisierenden Stuhl, wie wir sie schon auf Denkmälern der ausgehenden altchristlichen Epoche und des frühesten Mittelalters sehen.[1]

Den genannten Mosaiken und Werken der Wand- und Tafelmalerei lassen sich auch Werke der Plastik anreihen, die die Madonna im gleichen Typus feierlich thronend mit dem Kind auf dem Schoß darstellen. Aus dem Jahre 1185 stammt die in Silber getriebene und vergoldete Altartafel im Dom vom Cividale,[2] sie zeigt uns die Madonna mit dem Jesuskind zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel thronend, und was besonders hervorgehoben zu werden verdient, in Verbindung mit den vier Evangelistensymbolen. Durch diese Vereinigung mit den Evangelistentieren, die wir auch auf den Reliefs von einem Altar im Museum von Torcello etwa aus der gleichen Zeit wahrnehmen, sind die Madonna und Christus einander völlig gleichgestellt. Ein anderes, ebenfalls datiertes Denkmal, das uns die thronende Madonna vorführt, ist die große bemalte Holzskulptur des Presbyter Martinus im Berliner Museum vom Jahr 1199.[3] In den Maßen, in denen das Werk gehalten ist, wirkt die Madonna hier besonders imponierend. Zwischen zwei in der Luft stehenden Erzengeln sehen wir die Madonna auf einem byzantinischen Relief in S. Maria Magg. in Florenz,[4] als Himmelskönigin mit der Krone auf dem Haupt hat sie ein Holzschnitzer des 13. Jahrh. in Alatri gebildet (S. Maria Magg.),[5] als Königin erscheint sie auch auf einem Relief im Tympanon der Kirche S. Maria Forisportam in Lucca[6] und auf der Kanzel von S. Leonardo in Arcetri bei Florenz.[7]

---

[1] Einige weitere Beispiele aus dem 13. Jahrh.: Siena, Domopera, Madonna, der obengenannten nahestehend. Ebenda Gall. Saracini (Jacobsen, Sienesische Meister des Trecento, Straßburg 1907, Taf. I). — Venedig, S. Marco, Mosaik in der Vorhalle über der seitlichen Eingangstüre (stark erneuert) — Brindisi, Wandbild in der Krypta von S. Lucia (Diehl, l'art byzantin Abb. S. 47).

[2] Venturi, Storia II, Fig. 491.

[3] S. Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsammlg. 1885.

[4] Venturi, La Madonna, Milano 1900, S. 8. Derselbe, Storia V, Fig. 27.

[5] Venturi, Storia III, Fig. 367.

[6] Schmarsow, S. Martin von Lucca, S. 29. Als Tympanonfigur thront die Madonna über dem Portal von S. Maria Magg. in Toscanella (Gew. 1206).

[7] Schmarsow, a. a. O., S. 198.

Bald ist es die byzantinische Jungfrau mit dem Schleier über dem Haupt, bald die Königin mit Krone und Diadem, aber immer ist die Komposition dieselbe, es ist der Idealtypus der Madonna, an dem man bis zum beginnenden 13. Jahrh. festhielt.[1]

* * *

Auf vielen byzantinischen und italienischen Denkmälern des Mittelalters wurde die Madonna durch drei Sterne ausgezeichnet, deren einer sich auf der Stirn, die beiden anderen auf den Schultern befinden, womit man offenbar die Erklärung des Namens Maria als «maris stella» hat andeuten wollen. In der Literatur findet sich diese Bezeichnung für Maria schon seit karolingischer Zeit,[2] aber daneben lesen wir auch andere Namen, die eine schon viel innigere Auffassung der göttlichen Jungfrau verraten, als die gleichzeitigen und selbst die späteren Madonnen in der bildenden Kunst.

Alcuin widmete einen Altar der Maria, die er mit folgenden Worten anredet:

Virgo Maria, dei genitrix, castissima virgo,
Lux et stella maris, nostrae regina salutis.[3]

An anderer Stelle nennt er sie: *regina poli, campi flos, lilia mundi, hortus conclusus, vitae fons, vena salutis.*

Die italienische Lyrik des 13. und 14. Jahrh. gebrauchte noch viel zartere Worte, um ihrer schwärmerischen Verehrung für die Gottesmutter und Braut des Herrn Ausdruck zu verleihen. Man verglich sie nicht nur mit dem leuchtenden Morgenstern, man nannte sie nicht nur Königin des Himmels, man legte ihr sogar die duftigsten Blumen-

---

[1] Auch in Frankreich hat man im 12. und beginnenden 13. Jahrh. dasselbe Madonnenideal aufgestellt. Im Louvre sind mehrere romanische Holzfiguren der Madonna erhalten, die dem hier besprochenen Typus entsprechen. Die Himmelskönigin präsentiert sich uns an den Portalen der Westfassade der Kathedralen von Chartres und Paris.

[2] Roswitha v. Gandersheim erwähnt diesen Namen in ihrem Drama vom Fall und Buße Marias. — Wie der Schiffer im Sturm nach den Sternen blickt, so soll der Mensch, der hilflos auf dem Meere der Versuchungen treibt, auf den Himmelstern d. h. auf Maria blicken und seine Hoffnung auf sie setzen. Vgl. Bernardus, Tractatus ad laudem gloriosae v. matris (Migne 182). Brunetto Latini (Tesoro Lib. II, c. 3) gibt dieselbe Erklärung des Namens Maria = stella maris. Fazio degli Uberti (Dittamondo VI, c. 7) vergleicht Christus mit der Sonne und Maria mit dem Monde, im Mittelalter ein gern gewählter Vergleich.

[3] Schlosser, Schriftquellen, S. 171, ebda. S. 292.

namen bei, indem man sie als frische Rose oder Viole anredete. Hören wir die Verse eines bologneser Dichters des 13. Jahrh.: [1]

Raina potentissima
sovra el cel siti asaltata,
sovra la vita anzelica
vu siti santificata,
scala de sapiencia,
mare de riverencia,
vu siti purificata.
Sposa de Jesu Cristo,
in celo umiliada,
denanci al re de gratia
vui siti incurunata . . .
stella dolce clarissima,
gemma glorificata
sovra le grande flore
vui si magnificata — etc.

In einem anderen Gedichte heißt es:

Ave verzene Maria
amorosa virgo pia.
viola in terra nata-fresca rosa si vermiglia
de Cristo sposa-piena d'ogne cortesia
stella resplendente — stella mattutina.

Die mitgeteilten Verse, die sich leicht vermehren ließen, illustrieren am besten, wie sich die Empfindungen Maria gegenüber zunächst in der Dichtkunst verändert d. h. vermenschlicht hatten, wie vergeistigte und sinnliche Liebe ineinanderflossen. Himmlische und irdische Liebe brauchte dieselben Worte, um ihre Gefühle auszudrücken. Man sprach zwar Maria als Königin an, aber das Unnahbar-Feierliche, Herrschermäßige paßte nun nicht mehr zu ihrem Wesen, vielmehr dachte man sie sich mit allem Liebreiz einer zarten eben erblühenden Jungfrau ausgestattet. Fra Giacominos da Verona schon zitierte Beschreibung des himmlischen Jerusalem schildert die «Celeste compagnia», die sich singend um Christus und Maria versammelt:

Dondo quilla donna tant' è çentil e granda,
Ke tuti li encorona d'una nobil girlanda,
La quala è plu aolente ke n'è moscà nè ambra
Nè çijo nè altra flor nè rosa de campagna.[2]

Aber die Worte des Veroneser Dichters erscheinen uns arm und unbeholfen neben Dantes begeistertem Loblied auf Maria und die

[1] Casini, Le rime dei poeti bolognesi del secolo XIII. Bol. 1881. Libro II, Nr. 111, 112. Vergl. die in der Crestomazia italiana von Monaci mitgeteilten Laude des 13. Jahrh. S. 451 f. und Lirica italiana antica (Florenz 1905), S. 22.

[2] Mussafia, Sitzungsber. d. kais. Akad. d. Wiss. 1864. Bd. 46.

Apostel, in dem er die Mutter Gottes als Rose und Lilie im himmlischen Garten bezeichnet, der von den Strahlen Christi durchleuchtet wird:

Perchè la faccia mia si t'innamora,
Che tu non ti rivolgi al bel giardino
Che sotto i raggi di Cristo s'infiora?
Quivi è la rosa, in che il Verbo divino
Carne si fece: quivi son li gigli,
Al cui odor si prese il buon cammino.

(Par. XXIII, 70 ff.).

Also auch bei Dante ist Maria die schöne Blume (bel fior, Par. XXIII, 88) und Himmelskönigin (Regina coeli, Par. XXIII, 128).[1] Diese Vereinigung von anmutiger Schönheit und erhabener Majestät ist es eben, die in der Figur der Maria bei den Künstlern in so merkwürdiger Weise in Erscheinung tritt. Das Madonnenideal des Trecento bildet sich wesentlich auf diese Doppeleigenschaft hin unter dem Einfluß der Dichtkunst aus.

* * *

Wir kehren nun zu den Madonnendarstellungen in der bildenden Kunst zurück. Im 13. und 14. Jahrh. lassen sich zwei Haupttypen unterscheiden, die stehende und die thronende Madonna mit dem Kinde, und zwar gehört der erste Typus vornehmlich der Plastik, der zweite dagegen der Malerei an. Niccolo Pisano hat, so viel wir wissen, zum erstenmal die Madonna als Rundfigur stehend mit dem Kind auf dem Arme etwa in halber Lebensgröße dargestellt (an der Kanzel des Domes von Siena). Die byzantinische Kleinkunst (Elfenbeinreliefs und Münzen) und Mosaikmalerei (Apsis des Domes von Torcello — Venedig, S. Marco, Capp. S. Zeno) kennt allerdings stehende Madonnenfiguren schon aus früherer Zeit, allein als Freifigur in der monumentalen Plastik ist sie vor Niccolo Pisano in Italien doch wohl nicht nachweisbar. Auch gab der Pisaner Meister seiner Maria das königliche Gewand und die Krone, die ihr in der byzantinischen Kunst fehlen, und sein Christuskind im kurzen Hemdchen zeigt wenig Aehnlichkeit mit dem allzu ernsthaften und feierlichen byzantinischen Knaben auf dem Arm der Mutter.

[1] Vergl. Par. XXXI, 100. Die Schlußverse des 31. Gesanges, wo der Dichter im Empyraeum sich der Himmelskönigin gegenüber sieht, gehören zu den schönsten der ganzen Divina Commedia.

Hatte man sich einmal vom byzantinischen Zwang losgemacht, so ergaben sich viele Möglichkeiten für die Weiterbildung des Madonnenideals. Die Nachfolger Niccolo Pisanos haben diese in verschiedenfacher Weise verwirklicht. Das Hauptproblem wurde zunächst die intimere Gestaltung der Beziehungen zwischen Mutter und Kind, der wichtigste Schritt auf diesem Wege war ein Motiv, das der älteren Kunst so gut wie unbekannt war, seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. aber sehr verbreitet ist. Es ist das gegenseitige Sich-Anschauen von Maria und Christus. Während auf früheren Werken Mutter und Kind gerade vor sich hinstarren, senken sich jetzt ihre Blicke ineinander, und die Gefühle ihres Herzens spiegeln sich in ihren Augen wieder. Giovanni Pisano hat dieses Motiv des öfteren angewandt (Madonnen im Camposanto zu Pisa — Prato, Capp. della cintola — Padua, Scrovegnikapelle) auch läßt er seinem Kinde mehr Freiheit, als ihm noch Niccolo Pisano gestattet hatte, denn es greift bald nach dem Schleier oder der Brust, bald nach der Krone der Maria. Fra Guglielmo,[1] Nino Pisano[2] und Tino da Camaino[3] haben das kindlich ungeschickte und so natürliche Greifen des Knaben nach der Mutter mit Vorliebe wiedergegeben. Wurde schon durch dieses halb ängstliche, halb mutwillige Gebaren das Kind anderen sterblichen Kindern recht ähnlich gemacht, so geschah das weiterhin noch dadurch, daß man das feierliche Gewand mit einem einfachen Hemd vertauschte und gelegentlich auch vor einer teilweisen Entblößung nicht zurückschreckte.

Altäre und namentlich Grabdenkmäler der Gotik wurden häufig mit den Figuren der stehenden Madonna verziert, seltener die Portale gotischer Marienkirchen, wo Madonnenfiguren bisweilen im Tympanon über dem Architrav aufgestellt wurden (z. B. am Florentiner Dom, Porta dei Canonici, Madonna von Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio — Nordportal ebenda). In Frankreich und Deutschland wählte man die Mittelpfeiler der großen Kirchenportale, um daran eine Madonnenfigur anzubringen. In Italien folgte man nur ausnahmsweise dem französischen und deutschen Vorbild am Portal von S. Anastasia in Verona.

Die thronende Madonna ist wie gesagt in der Malerei besonders

---

[1] Pisa, S. Michele.

[2] Pisa, S. Caterina, Grabmal des Simone Saltarello — Florenz, S. Maria Nov. Grabmal Cavalcanti — Orvieto, Domopera.

[3] Turin, Museo Civico. Reiches Abbildungsmaterial für die hier in Frage kommenden Denkmäler findet man im 4. Bd. von Venturis Gesch. d. ital. Kunst zusammengestellt.

häufig vertreten, doch fehlt es auch nicht an Beispielen für diesen Typus aus dem Gebiete der Plastik. Arnolfos sitzende Madonnenstatue über dem Sarkophag des Kardinals de Braye (gest. 1280) in S. Domenico zu Orvieto ist die erste monumentale Leistung in dieser Richtung. Aehnlich wie bei der gen. Madonna des Niccolo Pisano vereinigt sich auch bei dieser hoheitsvolle Würde der Mutter mit ungezwungener Haltung des Kindes. Etwas ernster ist dagegen das Kind auf der Gruppe im Florentiner Dommuseum.[1] Diese großen sitzenden Madonnenstatuen stehen übrigens ziemlich vereinzelt da, kleinere derartige Figuren hat man im 14. Jahrh. zur Schmückung der Sarkophage verwendet, für Altäre zog man Tafelbilder den Freigruppen vor.

In der toskanischen Malerei der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. brach man endlich mit der alten Tradition, die für die Madonnengruppe die reine Frontansicht und strenge Symmetrie forderte. Durch die schräge Haltung im Sitz und durch die Neigung des Kopfes der Maria — die Augen schauen dabei seitwärts zum Bilde heraus — durch das liebenswürdigere und kindlichere Wesen des Knaben, dessen dünnes Hemd oft bis an die Knie herauf gerutscht ist, bekommt die Komposition den Charakter eines Familienbildes. Sie läßt uns schon im voraus ahnen, was die Künstler des Quattrocento daraus gemacht haben. Guido von Siena war einer der ersten Meister, der das Madonnenbild im Sinne der modernen Zeit oder der Frührenaissance umschuf und darin sogar weiter ging, als Cimabue. Seine Madonnen zeigen schon etwas von der empfindsamen Auffassung der späteren Sienesen, während die Florentiner, vor allem Cimabue und Giotto, mehr feierliche Würde in ihren Figuren zu erkennen geben.[2] Eine organische Verbindung der Hauptgruppe mit den assistierenden Engelfiguren ist dem sienesischen Künstler noch nicht gelungen. Die Engel stehen teils außerhalb des Rahmens, der die Hauptgruppe um-

---

[1] Von Niccolo di Piero Lamberti? Venturi schreibt die Madonna dem Arnolfo di Cambio zu, ohne recht überzeugende Gründe. Storia IV, Fig. 94. 95.

[2] Guidos Madonna im Pal. Pubblico von Siena kommt nur als Komposition hier in Frage, das Bild wurde von einem Trecentisten fast ganz übermalt, es stammt aber aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. (oder vom Jahr 1221?). Für letztere Jahreszahl entschieden sich u. a.: Crowe und Cavalcaselle I, 150 f. Wickhoff, Thode, Rep. f. K. XIII, 2 f. Kraus, G. Ch. K. II, 2 S. 100 und neuerdings Jacobsen (Sienesische Meister des Tecento etc.), für die zweite Hälfte des 13. Jahrh.: Milanesi in seiner Vasari Ausgabe I, 264 Anm. 1, Strzygowski, Cimabue S. 147 ff. und zuletzt Venturi, Storia V, S. 39 ff. Zimmermann, Giotto S. 184 läßt die Frage unentschieden, unterschätzt aber auf jeden Fall die Bedeutung Guidos von Siena.

schließt, in den Zwickeln, teils innerhalb des Bildes als kleine Halbfiguren, die ohne jede Raumbeziehung wie ein Ornament vom Goldgrund sich abheben.[1]

Coppo di Marcovaldo[2] hat das Problem ebensowenig zu lösen vermocht. Auf seinem Madonnenbild von 1261 in S. M. dei Servi zu Siena hängen gleichsam zwei winzig kleine Engel in der Luft über der Thronlehne. Die Komposition erinnert ja entschieden an Guidos Madonnen, nur hat unser Künstler ein Motiv von der mittelalterlichen byzantinischen Kunst übernommen: Maria hält mit der einen Hand den Fuß des Kindes — später ein Lieblingsmotiv der Renaissancekünstler. Dasselbe Ungeschick in der Zusammenstellung der Madonna mit anderen Figuren tritt uns auch auf dem Diptychon des Bonaventura Berlinghieri in der Florentiner Akademie entgegen. Hier schweben die kleinen Heiligenfiguren wie an Fäden befestigte Puppen ganz unmotiviert neben dem Brustbild der Madonna. Diese aber und das Kind zeigen dasselbe Streben nach einer innigeren Vereinigung, wie wir es auf allen den eben genannten Bildern beobachten können.

In Cimabues Madonnen imponiert uns die erhabene Majestät, die sie uns der sixtinischen Madonna Raphaels als wesensverwandt erscheinen lassen. Seine Auffassung der Madonna lehnt sich mehr an die ältere Kunst an, sie ist hoheitsvoll, aber ohne Milde, schön, aber ohne Anmut. Am altertümlichsten wirkt die Madonna der Florentiner Akademie.[3] Das Kind sitzt (wie fast immer) auf dem linken Arm und hält eine Schriftrolle in der Linken, die Rechte ist im Segensgestus erhoben. Tunika und Pallium bilden seine Kleidung und hüllen den Körper bis zu den Füßen ein. Die rechte Hand der Maria ruht vor der Brust, ohne das Kind zu halten oder auch nur zu berühren, eine typische Handbewegung, die nicht nur bei sämtlichen Madonnen Guidos da Siena, sondern auch bei älteren byzantinischen (z. B. derjenigen des Domes von Torcello) vorkommt. Wie bei den Madonnen-

---

[1] Der früheren Zeit gehören die Madonnen in den Uffizien, der Akademie von Siena und der Pinakothek von Arezzo an, der späteren die übermalte im Pal. Pubblico in Siena und eine andere im Pal. Bernini in Rom (früher im Besitz von Galli-Dunn in Siena). In allen diesen Madonnen darf man wohl mit Recht die Hand eines Meisters, eben des Guido von Siena, erkennen. Eine Vorstufe zu diesen Madonnen bildet die unter Nr. 2 im Korridor der Uffizien aufgehängte alttoskanische Madonna aus dem 13. (nicht 12.) Jahrh. Mutter und Kind tragen Kronen, die in der späteren Malerei des Duecento und im Trecento ganz außer Gebrauch kamen.

[2] L'Arte III, S. 32 ff.

[3] Ueb. Cimabues Madonnen vgl. Andr. Aubert, Cimabue-Frage, Leipzig 1907 passim.

figuren der gen. Sieneser Meister ist die reine Frontansicht aufgegeben, der Kopf der Maria vielmehr leicht zur Seite geneigt, und der eine Fuß auf eine Stufe des Thrones höher aufgesetzt als der andere. Der Thron ist ein kostbarer und komplizierter Bau, um den sich acht Engel gruppieren. Diese sind zur Hauptfigur in ein richtiges Größenverhältnis gebracht, d. h. sie sind nur wenig kleiner als Maria und schweben nicht haltlos in der Luft, sondern sind den gegebenen Raumverhältnissen untergeordnet. Nicht recht glücklich sind die Propheten in den Bogen am Fußende des Thrones untergebracht. Der Zeit nach folgt auf dieses Werk die Madonna im Louvre. Wieweit wir hier von einer eigenhändigen Arbeit Cimabues reden dürfen, soll nicht untersucht werden. Die Hauptunterschiede zwischen diesem und dem Florentiner Bild bestehen darin, daß die rechte Hand der Maria nicht mehr untätig ist, sondern auf dem rechten Oberschenkel des Kindes ruht, die Engel sind auf sechs vermindert und die Heiligen ganz weggelassen. Einen weiteren Fortschritt bedeutet Cimabues Fresko in S. Francesco zu Assisi, eine Madonnengruppe mit Engeln und dem Titularheiligen. Die Engel, in Assisi ist ihre Zahl auf vier vermindert, entsprechen in ihrer Haltung genau denen auf den beiden anderen Gemälden, nur sind sie barfüßig. Maria und das Kind sind nicht unwesentlich verändert, Maria hält nämlich mit der rechten Hand den Fuß des Kindes — wir erinnern uns dieses Motives bei Coppo di Marcovaldo und älteren byzantinischen Madonnen — und das Kind greift nach dem Schleier der Mutter, hält auch die Schriftrolle nicht mehr in der Hand, kurz es benimmt sich mehr wie ein Kind, etwa wie die kräftigen Buben Giovanni Pisanos oder Tino da Camainos.[1]

Dem Cimabue nahe verwandt, wenn auch weniger grandios im Ausdruck, ist ein großes Madonnenbild im Museo Civ. von Pisa. Die kleinen Engelfigürchen, die hinter der Thronlehne sichtbar sind, wirken aber altertümlicher als bei Cimabue. Dagegen darf die berühmte Madonna Ruccellai (Florenz, S. Maria Novella) nicht mehr unter seine Werke gezählt werden, vielmehr ist sie einem etwas jüngeren Sienesischem Meister, wahrscheinlich dem Duccio zuzuschreiben,[2] Wick-

[1] Das hochinteressante Thema der stilistischen Entwicklung innerhalb der älteren toskanischen Kunst kann hier natürlich nicht behandelt werden. Für die Cimabue betreffenden Fragen sei auf das Buch Strzygowskis, Cimabue und Rom, verwiesen.

[2] Für Duccio sprechen sich Wickhoff (Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforsch. 1889), Strzygowski und Venturi (Storia V, 63 ff.) aus. Zimmermanns Versuch, die Madonna Ruccellai nach alter Ueberlieferung in das Oeuvre Cimabues einzureihen, muß als mißglückt angesehen werden (Giotto S. 219). Auch Thode schließt sich noch der älteren Tradition an (Rep. f. Kunstw. XIII, 29 f.).

hoffs Hypothese in ihr ein Bild zu sehen, das 1285 bei Duccio bestellt wurde, hat alle Wahrscheinlichkeit für sich. In der Haltung der Madonna finden wir am meisten Aehnlichkeit mit der Madonna im Louvre. Das Kind dagegen, das mit einem hellen durchsichtigen Hemd bekleidet ist, der Mantel ist um den Unterkörper geschlungen und wird mit der einen Hand festgehalten, zeigt vielmehr die weichen vollen Formen Sienesischer Christuskinder, und die Engel, die zu je drei übereinander neben dem Throne gleichsam in der Luft knieen (wenigstens die vier oberen) verraten mehr Innigkeit und Zartheit, als den Florentiner Engeln eigen ist. In anderen Werken bestrebt sich Duccio noch mehr, durch sentimentalen Ausdruck und stärkere Neigung des Kopfes der Madonna und durch das Spiel des Kindes mit dem Schleier der Mutter eine Gruppe von natürlichem Liebreiz zu schaffen.[1] Das sind keine religiösen Andachtsbilder im Sinne der älteren Zeit. Selbst Duccios großes Hauptwerk, die 1310 vollendete Altartafel für den Dom von Siena, zeigt echt Sienesischen Geist, besonders in der Gestalt des Kindes, wenn auch dieses Werk, was den Ernst der Auffassung anbetrifft, unter allen dem Cimabue am nächsten kommt, dessen Madonnen ohne Zweifel auf Duccio einen starken Eindruck ausgeübt haben.

Auch die Römischen Madonnen jener Zeit zeigen eine engere Verwandtschaft zu den Werken Cimabues. Es lebt in ihnen dieselbe herbe Strenge wie in jenen, die Gruppierung von Mutter und Kind ist eine ganz ähnliche, ihre stilistische Durchbildung aber verrät weniger byzantinischen Einfluß, als wir bei Cimabue wahrnehmen. Noch in einer anderen Hinsicht sind sie beachtenswert: Die Madonna ist weder isoliert, noch wird sie von Engeln umgeben, sondern sie thront zwischen zwei Heiligen, von denen der eine den knieenden Stifter der Fürsorge der Madonna empfiehlt. Die Stifter sind zwar immer noch beträchtlich kleiner, als die Heiligen, und diese wiederum kleiner, als die Madonna, indessen macht sich der Unterschied in den Größenverhältnissen der einzelnen Figuren zueinander nicht mehr so störend bemerkbar wie auf manchen älteren Werken, und jedenfalls ist das Streben vorhanden, die einzelnen Figuren zu einer einheitlichen Gruppe zusammenzuschließen im Gegensatz zur früheren Zeit, wo man die Figuren wie die Säulen steif nebeneinander aufreihte. Am besten werden die römischen Madonnen durch die Mosaiken des Johannes Cos-

[1] Bilder in der Akademie von Siena und London, Nat. Gal. Jacobsen, a. a. O., S. 21 ff. (Taf. IV, V, VI, IX).

mas repräsentiert, die die Grabdenkmäler des Guilielmus Durantus (gest. 1296) in S. Maria della Minerva und des Kardinals Consalvo (gest. 1299) in S. Maria Magg. schmücken.[1]

Giotto zeigt sich in seinen Madonnen als einen echten Nachfolger des Cimabue, seine Frauengestalten sind aber vielleicht noch steifer und jedenfalls viel plumper, als die des älteren Florentiner Meisters. Sie erscheinen zwar ernst und gemessen, aber sie entbehren der hoheitsvollen Würde; das Thema der Madonnendarstellung lag dem genialen Neuerer in der Kunst offenbar gar nicht. Die große Altartafel in der Akademie von Florenz hält den Vergleich mit der daneben hängenden Madonna des Cimabue nicht aus, obgleich Giotto über ein viel richtigeres Raumgefühl als Cimabue verfügte und in seinen zwei Engelfiguren mit Blumenvasen in den Händen ein neues und sehr glückliches Motiv in die Kunst einführte. Die Mittelgruppe des Bildes entspricht ungefähr Cimabues Madonna im Louvre, in Bewegung und Kontur ist sie aber weniger anmutig, als diese. Die Heiligenfiguren neben dem Thron der Madonna, die Kopf an Kopf gedrängt stehen wie auf Duccios großer Maestà in Siena, sind von gleichzeitigen römischen Künstlern viel geschickter gruppiert worden. Die strenge Durchführung der Symmetrie — der Thron ist genau von vorn gesehen, die Füße der Maria stehen auf gleicher Höhe nebeneinander, sie selbst zeigt eine kaum merkliche Verschiebung nach der einen Seite — wirkt im Vergleich zu Cimabue altertümlich und unfrei. Auf dem anderen mit dem Namen des Künstlers bezeichneten Altarbild in der Pinakothek von Bologna nimmt das Kind zwar eine lebendigere Haltung ein, es greift mit den Händen nach Gewand und Schleier der Mutter, allein Maria bleibt von der Lebhaftigkeit ihres Kindes gänzlich unberührt, und diese Teilnahmlosigkeit wirkt doppelt störend. Das gleiche kann man von dem Brustbild der Madonna mit dem Kinde in einem Medaillon der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi sagen, das häßliche Kind mit dem gemeinen Ausdruck ist hier besonders wenig anziehend.[2]

---

[1] Clausse, Les Marbriers romains, S. 384 ff. Andere ähnliche Madonnengruppen finden sich in S. M. Aracoeli (Capp. di S. Rosa) und SS. Crisogono e Giacomo (letztere nach Strzygowski, Cimabue, S. 178 von Jacopo da Camerino). Zu unverdienter Berühmtheit ist das elende Machwerk eines römischen Provinzmalers der Zeit, Conxolus mit Namen, in der Grotte Sacro Speco bei Subiaco gelangt. Das Bild wurde in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. gemalt.

[2] Die Madonna in der Sakristei der Peterskirche in Rom (der Altar von Kardinal Stefaneschi 1298 bestellt, nach Venturi, Storia V, 432, ca. 1320) zeigt in der Haltung wohl Aehnlichkeit mit den beiden oben genannten Altarbildern, der Typus erinnert aber mehr an sienesische Madonnen, ein eigenhändiges Werk Giottos ist sie jedenfalls nicht. Auf einem Wandbild in S. Francesco, Assisi (Girolamo d'Assisi

Die Schüler und Nachfolger Giottos haben sich in ihren Madonnendarstellungen mehr oder weniger eng an diesen angeschlossen. Ihre Madonnen sind vielleicht weniger plebejisch, als die ihres Meisters, ihre Christuskinder etwas liebenswürdiger und kindlicher, aber allen diesen Florentinern fehlt die Intimität und der zarte Gefühlsausdruck, der den Grundton in der Sienesischen Kunst bildet. Nur einer macht darin eine Ausnahme, Bernardo Daddi, dessen Madonnen, besonders die in Orsanmichele von 1346 den Sienesischen Werken und nicht zum wenigsten der berühmten und viel umstrittenen Ruccellai-Madonna näher steht, als den Werken Giottos. Die Innigkeit in der Beziehung zwischen Mutter und Kind, Christus streichelt seine Mutter, und die anmutige Beigabe eines Vögelchens in der Hand des Knaben verleihen dem Bilde einen eigenen Zauber, den wir bei gleichzeitigen oder selbst späteren Florentinern vergebens suchen. Auch in den Engeln ist bei Daddi ein Gefühl zarterer Hinneigung zur Madonna erwacht, während sie bei Giotto noch recht ernst dreinschauen. Auf einem vielteiligen Altarbild Bernardo Daddis in der Florentiner Akademie haben die Engel Saiteninstrumente in die Hand genommen und erfreuen das Ohr der Mutter und des Kindes mit ihren himmlischen Weisen.

Taddeo Gaddi und auch sein Sohn Agnolo, um nur einige unter den zahlreichen Madonnenmalern des Trecento zu nennen, zeigen in ihren Bildern vielmehr die herbe Strenge Giottos,[1] sie sind weniger lyrisch empfunden, als diejenigen Bernardos oder der Sienesen. Auch da, wo die Florentiner ihren Bildern genrehafte Züge beimischen, wie z. B. der Stieglitz in der Hand des Kindes oder die Blume, Umarmung von Mutter und Kind usw. — auch da tragen die Madonnen immer eine Feierlichkeit zur Schau, die sie von sterblichen Müttern sehr merkbar unterscheiden. Stets bleiben sie sich ihrer repräsentativen Stellung bewußt, nie geben sie sich mit voller Naivität ihrem Mutterglück hin. Selbst zwei so fein empfindende Künstler wie Don Lorenzo Monaco und Fra Angelico tragen bei ihren Madonnendarstellungen eine gewisse zeremonielle Zurückhaltung zur Schau, als

---

prüft die Wundenmale des toten Heiligen) hat Giotto eine Madonna im Typus der älteren thronenden, das Kind gerade vor der Brust haltenden, gemalt bez. kopiert, ein merkwürdiger Anachronismus für die damalige Zeit.

[1] Taddeo Gaddis Madonna von 1355 in der Akademie von Siena ist ein fast getreues Gegenstück zu Giottos großer Madonna in der Florentiner Akademie. Auch wo die Uebereinstimmungen weniger deutlich in die Augen springen, z. B. auf Taddeos Triptychon von 1334 in der Berliner Galerie und Agnolos Altarbild in S. Croce zu Florenz, ist der Einfluß Giottos unverkennbar.

ob sie sich scheuten ihren Gefühlen vor den Augen der Menschen Ausdruck zu verleihen.

Ganz anders die Sienesischen Künstler! Zwar war auch ihnen der Typus der feierlich thronenden von Engeln und Heiligen verehrten Himmelskönigin durchaus nicht fremd, im Gegenteil, sie haben diesen Typus sogar zu einem großartigen Repräsentationsbild ausgestaltet, in den sog. Maiestasbildern eine neue und eigenartige Bildgattung geschaffen (Duccios Maestà für den Dom von Siena gab das Vorbild ab für Simone Martinis gleiche Darstellung im Pal. Comunale in Siena, 1315, und Lippo Memmis im Municipio von San Gimignano, 1317). Allein diese figurenreichen Kompositionen bilden doch nur Ausnahmen, und niemals fehlt den Madonnen, wenigstens bei Duccio und Simone Martini, jener für die Sienesen charakteristische Zug von Grazie und sentimentaler Stimmung. Viel besser aber lernen wir die Sienesische Eigenart auf den kleineren und anspruchsloseren Tafelbildern kennen, die zum Teil wohl auch für die häusliche Andacht bestimmt waren, und in denen daher das repräsentative Element weniger zum Ausdruck kam oder kommen sollte. Simone Martini (Orvieto, Opera del Duomo), Lippo Memmi (Siena, S. Maria dei Servi — Asciano — Berliner Museum), Pietro Lorenzetti (Arezzo, S. Maria della Pieve — Florenz, Uffizien — Assisi, Unterkirche von S. Francesco) haben reizende Madonnengruppen geschaffen, die weit mehr als die Florentiner Madonnen menschlichem Empfindungsleben Rechnung tragen.

In noch viel höherem Maße hat das Ambrogio Lorenzetti getan. Kein anderer Künstler des Trecento weiß so zarte Saiten in der menschlichen Seele erklingen zu lassen wie er, ja selbst die Künstler des Quattrocento entbehren eines so differenzierten Gefühlsausdrucks; unwillkürlich müssen wir wieder an Raphael denken, um uns einer ähnlichen Stimmung bewußt zu werden. Wir erinnern uns an die Madonnen aus der Florentiner Zeit des Urbinaten, an die Madonna del Granduca unter anderem und wir werden eine gewisse innere Verwandtschaft finden, trotz aller durch Zeit, Schule und Veranlagung bedingten Unterschiede. Ambrogios Madonna zwischen den beiden zarten Mädchenfiguren der hl. Maria Magdalena und Dorothea (Siena, Akademie) und die andere in Rapolano (1904 auf der Ausstellung in Siena) zeigen uns beide eine still-glückliche Mutter in inniger Umarmung mit ihrem Kinde, in dessen großen runden schwermütigen Augen schon eine Vorahnung seines Todes zu liegen scheint. Das Kind der sixtinischen Madonna! Die lieblichste unter allen Madonnen

Ambrogios aber ist diejenige in S. Francesco zu Siena, ein kleines Halbfigurenbild, das die Maria mit dem Bambino an der Brust wiedergibt. Diese idyllische Familienszene ist in ihrer zarten Naivität vielleicht nie übertroffen worden.

Der Typus der «Madonna del latte» ist eine der liebenswürdigsten Schöpfungen der gesamten christlichen Kunst, und es verlohnt sich der Mühe mit einigen Worten dabei zu verweilen. Dante hat an zwei Stellen seiner Divina Commedia das Bild des Kindes, das nach der Brust der Mutter greift, ausgemalt, und seine Worte klingen wie eine Beschreibung der Madonnenbilder: .

E come fantolin, che invér la mamma
Tende le braccia poi che il latte prese,
Per l'animo che in fin di fuor s'infiamma.

(Par. XXIII, 121 ff. Ein andermal Par. XXX, 82 f.)

Das Motiv der Madonna del latte kommt vereinzelt schon im frühen Mittelalter vor, vielleicht am frühesten auf einem Elfenbeindeckel der Pariser Nat. Bibl.[1] aus ottonischer Zeit. In Italien scheint ein Bild in der Sakristei der Kirche von Lavangnola bei Savona das älteste Beispiel für eine Madonna del latte zu enthalten,[2] Barisanus von Trani hat die Madonna mit dem Kind an der Brust in einer der Madonna del latte wenigstens ähnlichen Stellung wiedergegeben. Am Portal von S. Andrea in Barletta ist sie von einem unbekannten Meister in Relief dargestellt. Aus dem 13. Jahrh. bieten ein Fresko im Museum von Verona und das Mosaik von S. Maria in Trastevere zu Rom weitere Beispiele für die Madonna del latte, die im 14. Jahrh. besonders in Norditalien zu den Lieblingskompositionen der italienischen Kunst gehört.[3]

Von anderen Motiven, die bei den Madonnenfiguren vorkommen, sei noch die Madonna mit dem Schutzmantel erwähnt. Maria, gewöhnlich allein d. h. ohne Kind, breitet ihren Mantel über die Schutzflehenden aus — ein ebenso einfaches wie wirkungsvolles Symbol, das in der Malerei und Plastik des 14. Jahrh. häufig Verwendung fand.[4]

---

[1] Abb. Venturi, Storia II, Fig. 157.

[2] Angeblich aus dem 11. Jahrh. (?) Vergl. L'Arte I, 473 f.

[3] Verona, Wandmalereien in S. Zeno und S. Stefano — Padua, Mad. dell' Arena, Capp. Scrovegni — Venedig, Akademie (Giov. da Bologna) — Modena, Galerie (Fra Paolo da Modena) — Bologna, S. Martino Magg. — S. Salvatore b. Treviso (Giov. Baronzio, Brach, Giottos Schule in der Romagna, S. 88 f.) — Florenz, S. Croce, Refektorium — Gaëta, Osterkerze (bei der Anbetung des Kindes). Andere Beispiele b. Thode, Franz v. Assisi, S. 470.

[4] Lippo Memmi, Orvieto, Capp. del Santissimo Corporale — Bartolo di Maestro Fredi, Pienza — Jacopo Avanzi, Padua, S. Michele — Parri Spinello, Arezzo, Pinakothek — Spinello Aretino, Arezzo, S. M. delle

Die Madonna im Rosenhag, das von dem kölnischen Maler Stephan Lochner so liebenswürdig behandelte Thema, ist von Meistern des Quattrocento auch in Italien aufgegriffen worden, am reizvollsten von Stefano da Zevio (?) gemalt (Verona, Pal. Pompei Nr. 90 und 359).[1]

Die hl. Anna selbdritt, durch Lionardo da Vincis weltberühmte Komposition zum erstenmal in künstlerisch befriedigender Weise dargestellt, erscheint erst gegen Ende des 14. Jahrh. in Italien häufiger, unter anderem auf einem Altarbild des Luca Tommè von 1367 in der Akademie von Siena und auf Wandbildern in S. Zeno zu Verona.[2] Die hl. drei Mütter: Anna mit Maria auf dem Schoß, Elisabeth mit Johannes, Maria mit Jesus, sehen wir auf einem kleinen Fresko in S. Maria antiqua zu Rom,[3] wohl das älteste Beispiel für ein Bild der sog. hl. Sippe.

* * *

Ueber die Jugendgeschichte der Maria bis zur Verkündigung enthalten die biblischen Evangelien keine Nachrichten, das Ansehen aber, welches Maria tatsächlich innerhalb der Kirche genoß, führte mit Notwendigkeit dahin, daß die christliche Sage sich auch der Geburt und Jugendzeit der heiligen Jungfrau bemächtigte, um diese Lücke in den Evangelien auszufüllen. In den apokryphen Evangelien, dem sog. Protoevang. Jacobi, demjenigen des Pseudo-Matthäus und dem Evangelium de nativitate Mariae, werden alle Ereignisse erzählt, die den biblischen Berichten vorausgehen, beginnend mit der Geschichte der Eltern der Maria, Joachim und Anna.

Ganz analog der Auswahl, die man in Bezug auf Christus innerhalb der Evangeliengeschichten traf, wählte man in der kirchlichen Kunst unter den Marienlegenden namentlich die aus, die in einem engeren Zusammenhang mit den Marienfesten standen. Kirch-

---

Grazie. — Verona, S. Zeno — Subiaco, S. Speco. Plastische Darstellungen der Maria mit dem Schutzmantel sind besonders häufig in Venedig vorhanden, auch im Mailänder Dom (Portal der Sakristei).

[1] L'Arte VIII, 321 ff. Ferner Siena, Akad. Giov. di Paolo.

[2] Masaccio, Bild in der Florentiner Akademie — Benozzo Gozzoli, Anna selbdritt im Museo Civ. von Pisa.

[3] Wilpert i. Byz. Zeit. XIV, S. 578 ff. Die etwas verwickelten Verwandtschaftsverhältnisse der hl. Familie werden von Brunetto Latini im Tesoro (Lib. II, c. 2) ausführlich auseinander gesetzt, desgl. von Bonaventura, Medit. de nativitate.

liche Bedürfnisse sprachen also auch hier bei der Bilderauswahl das entscheidende Wort. Die Feste der Verkündigung und Reinigung können wir hier übergehen, da sie ebensowohl als Christusfeste angesehen werden können, und die auf sie sich beziehenden Darstellungen darum auch schon früher besprochen wurden. Von den großen Marienfesten kommen in erster Linie das Fest der Geburt (8. September) und Himmelfahrt (15. August) Mariä in Betracht. Die Bilder, die sich auf diese beiden Ereignisse beziehen und zwar im weiteren Sinne — Tod, Himmelfahrt und Krönung bilden gewissermaßen ein Ganzes — gehören zu den wichtigsten des Marienzyklus. Die Darstellung der Maria im Tempel und ihre Vermählung mit Joseph wurde durch minder wichtige Feste gefeiert, Zahl und Bedeutung der Bilder, die sich auf diese Feste beziehen, ist dementsprechend auch geringer. Die übrigen Darstellungen aus der Marienlegende haben keine liturgische Bedeutung und sind nur der Vollständigkeit wegen den Zyklen hinzugefügt worden.

Die großen Marienfeste sind byzantinischen Ursprungs und wurden von Byzanz aus in die abendländische Kirche eingeführt.[1] Hieraus erklärt es sich auch, daß wir aus der byzantinischen Kunstsphäre sehr viel ältere Denkmäler und Marienzyklen besitzen, als aus der abendländischen. Der älteste Marienzyklus auf einer der hinteren Tabernakelsäulen in S. Marco zu Venedig gehört noch der ausgehenden altchristlichen Epoche, allerdings in ihrer letzten Entwicklungsphase, an, andere Zyklen z. B. auf der barberinischen Elfenbeintafel, den Wand- und Mosaikmalereien in der Sophienkirche von Kiew, in Daphni, Konstantinopel (Kahrié-Dschami) und Venedig (S. Marco) stammen aus dem Mittelalter.

Im Abendlande nahm die Marienverehrung im Anschluß an die mystische Bewegung des hl. Franziskus im 13. Jahrh. einen hohen Aufschwung. Wie sich dieser Aufschwung in der Einzeldarstellung der Madonna dokumentierte, haben wir soeben zu zeigen versucht. Die historischen Bilderfolgen aus dem Leben der Gottesmutter entstanden zum weitaus größten Teil erst im 14. Jahrh. Giottos Fresken in der Madonna dell' Arena bilden den umfangreichsten und künstlerisch wichtigsten Marienzyklus der neueren Zeit.

Hatte man für die historischen Bilderfolgen aus dem Leben Christi vor allem die Wände der Querschiffe und die Obermauern des Mittelschiffs der Kirchen zur Verfügung gestellt, so ließ man dagegen die Marienzyklen hauptsächlich in die Chor- oder Seitenkapellen malen.

---

[1] Duchesne, Origines du culte chrétien, S. 271 ff.

Toskana ist besonders reich an Marienkapellen, aber auch Oberitalien, Umbrien und Rom bieten manche Beispiele.[1] Die Predellen einiger der großen Marienaltäre des 14. Jahrh.[2] enthalten mitunter kleine Bilder aus dem Marienzyklus.

Sehr viel seltener sind Darstellungen der Marienlegende in der Plastik. Marienportale wurden nur mit der Figur der Madonna oder mit einer Darstellung der Anbetung der Könige[3] (seltener Geburt Christi) versehen, ausnahmsweise erscheinen mehrere Szenen aus der Jugendgeschichte Mariä am Architrav des Hauptportals des Domes von Siena. Desgleichen stehen Orcagnas Reliefs am Tabernakel in Orsanmichele und diejenigen am Paliotto des Domes von Pistoja ganz vereinzelt da.

Diejenige Szene, die ohne mit einem Kirchenfest in Verbindung zu stehen den Marienzyklus gewöhnlich einleitet, ist die Zurückweisung des Opfers Joachims. Sie war jedenfalls wie die anderen Szenen der Vorgeschichte, im besonderen die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte, allgemein bekannt, zumal die Apokryphen bisweilen am Geburtsfest der Maria öffentlich verlesen wurden. Mit ihr begann Giotto seine Bilderreihen in der Arenakapelle. Mit der ihm eigenen künstlerischen Oekonomie begnügte er sich damit, nur die beiden Hauptpersonen, den Hohenpriester und Joachim, und zwar zweimal wiederzugeben, während Taddeo Gaddi (S. Croce) und Giov. da Milano (ebda.) große figurenreiche Kompositionen daraus machten, bei denen die Tempelperspektiven mit besonderer Sorgfalt behandelt wurden. Die folgende Szene bildet gewöhnlich der

---

[1] Padua, Madonna dell' Arena: Giotto — Ebda., Chorkapelle, von einem Nachfolger Giottos — Florenz, S. Croce: Taddeo Gaddi — Ebda., Sakristei: Giov. da Milano — Florenz, Carmine: Agnolo Gaddi (nicht erhalten) — Prato, Dom, Capp. della Cintola: A. Gaddi — Ebda., Kapelle rechts vom Chor, angeblich Gherardo Starnina — Florenz, S. Trinità: Lor. Monaco — Pistoja, S. Antonio: A. Vite — Pisa, S. Francesco: Taddeo Bartoli — S. Leonardo al lago: A. Lorenzetti — Assisi, S. Francesco — Orvieto, Dom, Chorkapelle — Rom, S. Maria Magg.: Jacopo Torriti — Ebda. S. Maria in Trastevere: Pietro Cavallini — Galatina, S. Caterina — Ravenna, S. Maria in Porto. — Außerhalb der Kirchen finden sich Marienzyklen im ersten Kreuzgang von S. Maria Nov. in Florenz und Foligno, Pal. Pubbl. von Ottaviano Nelli.

[2] Madonnenbilder mit kleinen historischen Szenen aus dem Leben der Maria: Akademie, Florenz, von Bernardo Daddi — Florenz, S. Trinità von Lor. Monaco — Pisa, Mus. Civ., Pisaner Schule 13. Jahrh. Hier die historischen Bilder nicht als Predella, sondern seitlich geordnet — Montepulciano, Dom. Altar des Taddeo di Bartolo (zus. mit Bildern aus dem Alten Testament und der Passion). Imprunetta (bei Florenz).

[3] Verona, Dom — Parma, Bapt. (Benedetto Antelami) — Forlì, S. Mercuriale.

Befehl des Engels an Joachim. Die Zwischenszenen: Joachims Aufenthalt bei den Hirten, Verkündigung an Anna, Erhörung des Gebets Joachims blieben weg oder wurden doch nur ausnahmsweise hinzugefügt (Tafelbild im Mus. Civ. von Pisa, Giotto in Padua). Die Begegnung an der goldenen Pforte ist seit Giotto ein beliebtes Thema für die Malerei. Die würdigen Gestalten der beiden Hauptfiguren, der Kontrast zwischen den Hirten in Joachims Gefolgschaft und den Frauen, die aus dem Stadttor tretend Anna begleiten, nicht zum wenigsten die Stadt selbst mit ihren Mauern, Türmen und anderen Gebäuden boten den Künstlern manch reizvolles Motiv.

Die Geburt der Maria ist unter sämtlichen Szenen der Marienlegende diejenige, die sich am meisten für eine genrehafte Behandlungsweise eignete, und wurde von den Künstlern des Trecento, ohne daß die byzantinischen Bestandteile der Komposition wesentlich verändert worden wären, zu einem gemütlichen Familienbild umgewandelt. In byzantinischen Bildern kehren Anna, die Dienerinnen, die das Kind baden, und andere, die Speisen herzutragen, als feststehende Figuren immer wieder. Von der abendländischen Kunst wurden dieselben Personen beibehalten, ihre stereotypen Bewegungen aber, wie sie noch auf dem Mosaik in S. Maria in Trastevere zu sehen sind, von Giotto und den späteren Künstlern des Trecento unendlich variiert. Dabei fand man durchaus nichts Anstößiges darin, die heilige Mutter und das heilige Kind in derselben alltäglichen Umgebung zu zeigen, in der sich eine gewöhnliche sterbliche Wöchnerin mit ihrem Kind befinden würde. An kleinen liebenswürdigen Zügen fehlt es den Künstlern nicht. Bei Giotto reicht eine Dienerin das neugeborne Kind der Mutter hin, die beide Arme nach ihm ausstreckt, Taddeo Gaddi und Giovanni da Milano lassen die Dienerinnen mit dem Kinde spielen, Pietro Lorenzetti (Siena, Domopera), Paolo di Giovanni (Siena, Galerie) und andere führen die Badeszene vor. Mägde, die Speisen auftragen, wechseln mit andern ab, die der Wöchnerin Wasser in ein Becken zum Waschen der Hände gießen oder sich mit den Windeln für das neugeborene Kind zu schaffen machen. Das bei Giotto noch recht kahl und unwohnlich gehaltene Innere der Wochenstube wurde im Verlauf der Zeit immer behaglicher ausgestattet. Im Quattrocento, auf dem Wandbild Ghirlandajos in S. Maria Nov., sehen wir in einem schönräumigen Renaissancezimmer die Badeszene und den Besuch edler Frauen bei der Wöchnerin sich abspielen.

Der Tempelgang Mariä gab den Künstlern des Trecento vielfach Anlaß auf einer weiten Bühne eine bunte Menge zu versammeln,

die zum großen Teil nur aus müßigen Zuschauern besteht. Die Vorliebe italienischer Künstler für gemalte Prachtarchitekturen und komplizierte Perspektiven fand auf den Bildern des Tempelgangs reichlich Gelegenheit sich zu betätigen. Bei den Florentinern findet man wohl zuerst in der phantastischen Tempelarchitektur Anklänge an die heimatliche Bauweise, Reminiszenzen an den Dom, den Campanile des Giotto und der Loggia dei Lanzi. Hatte Giotto noch die Mutter Anna ihre Tochter die Tempelstufen heraufgeleiten lassen, so sehen wir später Maria ohne mütterliche Hilfe mit sicherem Selbstbewußtsein die Stufen emporsteigen, die Isolierung, in der sie sich zwischen ihren Eltern auf der einen und dem Hohenpriester auf der anderen Seite befindet, hebt sie aus ihrer zahlreichen Umgebung als Hauptfigur auch äußerlich aufs deutlichste heraus. Tizians und Tintorettos weltberühmte Bilder des Tempelgangs Mariä sind schließlich ebenso wie Ghirlandajos Wandbild in S. Maria Novella auf die Kompositionsprinzipien des Trecento aufgebaut.

Bei der Verlobung der Maria ergab sich ein sehr einfacher Aufbau der Hauptgruppe von selbst, der Hohepriester als Mittelfigur, gewöhnlich auch in der Mitte des ganzen Bildes stehend, zwischen Maria und Joseph. Die Zahl der Anwesenden wurde auch bei diesem Bilde immer größer, die Beteiligung namentlich der abgewiesenen Freier eine immer lebhaftere. Der eine, der seinen dürren Stab zerbricht, und der andere, der in recht deutlicher Weise durch Erheben der flachen Hand seinem Aerger dem begünstigten Bräutigam gegenüber Luft macht, gehören zu den typischen Figuren, seitdem Giotto sie auf seinem Bilde in Padua eingeführt hatte, wo sie sich allerdings noch maßvoll und weniger ungezogen benehmen.

Der Tod der Maria, in dem apokryphen Buch de transitu Mariae mit Umständlichkeit berichtet und von Jacobus a Voragine in der Legenda Aurea[1] wie ein volkstümliches Märchen erzählt, ist ein in der byzantinischen Kunst sehr häufig vorkommender Gegenstand. Immer kehrt er in der gleichen Weise wieder: In der Mitte des Bildes liegt die Gottesgebärerin lang ausgestreckt mit gekreuzten Händen auf dem Totenbett, hinter diesem steht Christus mit der als kleines Kind gebildeten Seele der Entschlafenen im Arm. Die zwölf Apostel verteilen sich in zwei Gruppen am Kopf- und Fußende des Bettes, Petrus schwingt gewöhnlich ein Räucherfaß, außerdem sind noch Engel anwesend, manchmal auch (nach den Vorschriften des Malerbuches) hl.

[1] Legenda Aurea cap. 119. De assumtione beatae Mariae virginis.

Bischöfe und klagende Frauen. Dies Schema wird z. B. in einem Mosaik der Martorana in Palermo, in einem anderen in S. Maria in Trastevere zu Rom und in einer Wandmalerei der Krypta des Domes von Aquileja angewendet. Die italienische Kunst des Trecento hat diese Komposition mannigfach verändert, so wird Christus manchmal schwebend über dem Totenbett sichtbar, von Cherubim umgeben (Padua, S. Michele, Jacopo da Verona — Siena, Galerie, Bartolo di Maestro Fredi). Orcagna verband die Szene mit der Gürtelspende, öfter aber wurde der Tod mit der Krönung der Maria in einem Bilde vereinigt. Schon im 12. Jahrh. erscheint diese Verbindung auf der Sängertribüne der Abteikirche von Vezzolano in Piemont, später treffen wir sie u. a. wieder auf einem Wandbild in Galatina, einem anderen von Giov. Baronzio in S. Maria in Porto bei Ravenna und einem Altarbild Jacopo Avanzis in der Bologneser Pinakothek. Weniger häufig wurde der Abschied der Maria von den Jüngern, besonders von Johannes (Padua, Capp. Scrovegni — Siena, Pal. della Signoria, Taddeo di Bartoli), und die Auffindung des leeren Grabes, in dem nach der Legende Blumen sprossen (Taddeo Bartoli), wiedergegeben.

Die Gürtelspende der Maria bildete für Florentiner und Sienesische Künstler einen beliebten Vorwurf. Im Dom von Prato wird die kostbare Reliquie des Gürtels der Maria aufbewahrt, in der Capella della Cintola, die A. Gaddi u. a. auch mit einem Bilde des oben erwähnten Vorgangs zierte (1365). Auf Reliefs an der Arca desselben Domes, ferner in Orsanmichele und einem Portal des Florentiner Domes (von Nanni d'Antonio di Banco) kehrt dieselbe Szene wieder, die wir auch auf Bildern Taddeo Gaddis (Prato, Museum), Giov. di Paolos (Asciano), Matteo di Giovannis (London, Nat. Gal.) dargestellt sehen.

Durch die Krönung im Himmel wird das glorreiche Leben der Maria vollendet. Von der italienischen Kunst ist der Gegenstand verhältnismäßig erst spät in den kirchlichen Bilderzyklus aufgenommen, dann aber seiner Bedeutung entsprechend gleich an sehr hervorragender Stelle angebracht worden. Das Apsismosaik eines unbekannten Meisters in S. Maria in Trastevere aus dem 12. Jahrh. läßt die gekrönte Maria neben Christus auf dem Himmelsthron sitzend erscheinen, Christus und seine Mutter sind also schon fast einander gleichgestellt (Christus überragt nur um ein weniges Maria, die er mit dem rechten Arm umschlungen hält). Im Jahr 1296 vollendete Jacopo Torriti das Apsismosaik von S. Maria Magg. in Rom, das die

Krönung der Maria in der Form zur Anschauung bringt, daß Christus, neben Maria thronend, dieser mit der einen Hand die Krone aufs Haupt setzt, während die andere das offene Buch des Lebens hält. Beide Figuren sitzen fast ganz in der Vorderansicht, entsprechend der Gewohnheit der älteren Zeit, die heiligsten Personen in dieser Stellung wiederzugeben. Giotto dagegen führte bei dem Akt der Krönung die Profilstellung für die beiden Träger der Handlung ein. Im Florentiner Dom befindet sich die hier in Rede stehende Szene an der inneren Eingangswand über dem Mittelportal. Gaddo Gaddi, der als Schöpfer des Mosaikbildes gilt, umgab die beiden Hauptfiguren nicht nur mit einer Anzahl musizierender Engel, sondern auch mit den vier Evangelistensymbolen, die sonst bei der Handlung nicht zugegen sind.

Da mit der entwickelten Gotik die Apsis aufhörte, der wichtigste Platz für kirchliche Darstellungen zu sein, hat man die Krönung der Maria außen an den Fassaden und Portalen angebracht.[1]

Zahlreiche Altarbilder des 14. Jahrh. haben die Krönung der Maria zum Gegenstande, Giottos Bild in S. Croce zu Florenz diente mehr oder weniger als Muster für die meisten Kompositionen innerhalb der Florentiner Kunst.[2] Typisch ist wie gesagt die Profilstellung der Maria und Christi. Sie sitzen beide auf demselben Thron, und zwar Maria immer rechts von Christus, der ihr mit beiden Händen die Krone aufs Haupt setzt, während die Mutter Gottes sich ein wenig vorneigt und die Hände auf der Brust kreuzt. Der feierliche Akt vollzieht sich bei Giotto in Gegenwart zahlreicher meist musizierender Engel und Heiligen, die auch auf anderen Bildern in der Regel anwesend sind.

Auf oberitalienischen Bildern[3] ist die Profilstellung der Haupt-

---

[1] Fassaden der Dome von Orvieto und Siena, wo der Plan für die Bilder allerdings älter ist, als ihre Ausführung. Portale an den Domen von Neapel, Messina, Udine. Oefter und früher erscheint die Krönung der Maria an Portalen nordischer Kathedralen: Paris, Notre-Dame — Chartres, Nordportal — Amiens — Reims — Würzburg, Marienkapelle.

[2] Die Florentiner Akademie und Londoner Nat. Gal. besitzen zwei Krönungen Mariä, die sich eng an Giottos Bild anschließen, ähnlich auch ein großes Altargemälde angeblich von Orcagna, ebenfalls in London (Nat. Gal.). Beziehungen zu Giotto verraten auch noch ein Bild Niccolo di Pietro Gerinis in den Uffizien (1373), Niccolo di Lorenzos in S. Croce (1410), Jacopo da Casentinos in den Uffizien, Don Lorenzo Monacos ebenda (1413). Eine selbständigere Auffassung zeigt Bernardo Daddi, Krönung Mariä in der Berliner Galerie (vergl. G. Graf Vitzthum, B. Daddi, Leipzig 1903).

[3] Padua, S. Giorgio, Avanzo — Ebenda, Eremitani, Fragment eines Fresko am Carraradenkmal — Venedig, Akademie, venezian. Schule des 14. Jahrh. (angeblich Semitecolo 1351) — Ebenda, Jacobello del Fiore — Pal. Ducale,

figuren nicht immer streng durchgeführt, auch hebt Christus nicht mit beiden Händen die Krone aufs Haupt seiner Mutter, sondern er bedient sich nur der rechten Hand, in der linken hält er das Szepter. Der Thron ist ein noch reicheres Bauwerk, als auf toskanischen Darstellungen, die Zahl der assistierenden Engel, die in ihre verschiedenen Rangklassen eingeteilt sind, und der Heiligen ist oft sehr groß, sie gestalten das himmlische Fest zu etwas ganz außergewöhnlich Prunkvollem. Avanzos Wandbild im Oratorio di S. Giorgio zu Padua und Guarientos Fresko im Pal. Ducale sind die beiden hervorragendsten Krönungsbilder der oberitalienischen Schule.

Charakteristisch für die Sienesische Kunst ist die Darstellung der Glorie oder auch der Himmelfahrt der Maria. Im Gegensatz zu den zahlreichen Bildern des Todes und der Krönung der Maria ist ihre Himmelfahrt nur selten dargestellt worden, manchmal in Verbindung mit der Gürtelspende, bei der aber Thomas allein unter den Jüngern der Himmelfahrt zusieht (Orcagnas Relief in Orsanmichele).[1] Die Glorienbilder zeigen die Mutter Gottes sitzend von vorn, die Hände betend vor der Brust erhoben, umgeben von musizierenden Engeln oder von ihnen in einer Mandorla emporgetragen. Lippo Memmis kleines Altärchen in der Münchener Pinakothek bietet wohl das reizvollste Beispiel einer Marienglorie. Aehnliche Bilder finden sich in der Akademie von Siena (Pietro Lorenzetti) und in S. Gimignano (Lippo Memmi).

Wandbild des Guariento — Bologna, S. Petronio, geschnitzter Holzaltar — London, Nat. Gal. Justus von Padua. Auf dem großen Altar der Brüder Masegne in S. Francesco zu Bologna ist die Hauptgruppe im Florentiner Schema komponiert, das heißt also Christus hebt mit beiden Händen die Krone.

[1] Zwei Beispiele aus der Frührenaissance: Giovanni di Paolos Bild in Asciano und Matteo di Giovannis in London, Nat. Gal.

V. KAPITEL.

DIE HEILIGEN.

UNTER allen Heiligen der Kirche nehmen die zwölf Apostel die erste Stelle ein.[1] Ihnen, die im Leben Christus am nächsten standen, gebührte auch in der darstellenden Kunst ein Platz unmittelbar neben ihm. Das enge Verhältnis zwischen dem Herrn und seinen Jüngern kommt auf altchristlichen Denkmälern immer sehr deutlich zum Ausdruck und zwar in der Weise, daß Christus mitten unter seinen Jüngern erscheint, vor ihnen nur durch seine stattliche Größe, seinen erhöhten Sitz oder Standort, und seine zentrale Stellung ausgezeichnet, aber noch nicht von ihnen isoliert. Die unvollständig erhaltenen Mosaiken von S. Pudenziana in Rom und diejenigen von S. Aquilino bei S. Lorenzo in Mailand (5. Jahrh.) führen uns die zwölf Apostel als Begleiter Christi vor, man beschränkte sich aber gewöhnlich auf einige unter ihnen, und zwar sind es die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, die als ständige Begleiter Christi auf einer großen Anzahl altchristlicher und frühmittelalterlicher Werke erscheinen.[2]

---

[1] Joh. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst, Lpz. 1887.

[2] S. Aquilino (Garr. 234). Nicht erhalten sind die Mosaiken Christi und der zwölf Apostel in S. Agata (Garr. 240) aus dem 5. Jahrh. Bilder Christi und der zwölf Apostel in runden Medaillons bewahren die Mosaiken der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna (Garr. 224), von S. Vitale ebenda (Garr. 259) und der S. Zenokapelle in S. Prassede zu Rom (Garr. 287, 1). Das ravennatische Baptisterium (Garr. 226) und S. Maria in Cosmedin (Garr. 241) zeigen uns die zwölf Apostel zum erstenmal in einer Kuppel. Zwölf Apostel und zwei Engel neben dem in der Mandorla thronenden Christus in S. Maria in Domnica zu Rom. Die Apostel zwischen Palmen oder anderen Bäumen stehend, die das Paradies andeuten sollen, in S. Paolo f. l. m., Lateran und S. Clemente (Rom). Die Triumphbogen-Mosaiken in

Die in der altchristlichen Kunst häufig vorkommende Darstellung der Apostellämmer und die seltenere der Apostel unter dem Bilde von weißen Tauben hat man in Rom doch auch noch im Mittelalter beibehalten (S. Maria in Trastevere, S. Clemente).

Seltener und später hat man die Apostel der Madonna als Begleiter beigegeben (Rom, Oratorio di S. Venanzio, S. Francesca Romana — Torcello, Mosaik i. Apsis).

Petrus und Paulus wurden von Anfang an den übrigen Aposteln vorgezogen, sie stehen immer unmittelbar neben Christus bez. der Maria, ihre Stellung aber wechselt, bald steht Paulus rechts vom Herrn und Petrus links, bald umgekehrt, ein bestimmtes Schema hat sich selbst im späteren Mittelalter nicht ausgebildet, obgleich ein gewisses Interesse dafür vorhanden war, Petrus vor seinem Rivalen auszuzeichnen und ihm die rechte Seite einzuräumen. War ihre Stellung auch nicht fixiert, so bestand dagegen in Betreff ihres Aussehens eine feste und sehr alte Tradition; Petrus hat fast immer einen runden Kopf, grauweißes Haar und ebensolchen Bart, Paulus einen länglichen Kopf mit dunklem Haar und langem Spitzbart. Wo die beiden Apostel nicht durch Beischriften ihrer Namen kenntlich gemacht sind, wird man sie leicht an ihren Typen erkennen können, nicht dagegen an ihren Attributen. Der Schlüssel (oder die Schlüssel) in der Hand des Petrus ist erst seit dem 5. Jahrh. nachweisbar (Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna, Sarkophage), indessen er gehört doch keineswegs zu den ständigen Attributen. Die altchristliche Kunst stattete den Apostelfürsten häufig mit einem Kreuz aus, die mittelalterliche gab ihm oft nur eine Schriftrolle in die Hand, wofür gerade römische Mosaiken Beispiele genug bieten. Wann der Apostel Paulus zum erstenmal mit dem Schwert erscheint, ist nicht ganz sicher festzustellen, in altchristlicher Zeit hat er wie die anderen Apostel nur eine Rolle in der Hand. Für Italien ist wohl das Mosaik vom Grabmal Ottos II (10. Jahrh.) in den vatikanischen Grotten (de Rossi, Musaici Tav. 22) das älteste Denkmal, auf dem Paulus mit dem Schwert abgebildet ist, doch fehlt das Attribut auch auf späteren Denkmälern noch sehr oft (Torcello —

S. Maria Magg. (Rom) lassen die beiden Apostelfürsten neben dem Throne Gottes erscheinen (Garr. 211, 2), öfters aber stehen sie zusammen mit Heiligen, auch Stiftern, neben Christus selbst z. B. auf römischen Mosaiken: S. Lorenzo fuori, S. Teodoro, S. Costanza, SS. Cosma e Damiano, S. Prassede, S. Cecilia. Ferner sehen wir die Apostelfürsten getrennt von Christus auf dem Triumphbogen von S. Marco, S. Paolo f. l. m. und S. Clemente in Rom. Auf all den gen. Werken bilden die beiden Apostel Pendants, dagegen stehen sie in S. M. Magg. (Apsis) und Lateran ausnahmsweise auf derselben Seite neben Christus.

Rom: S. Francesca Romana, Lateran, S. Clemente. Auf diesen Denkmälern tragen die Apostel nur Rollen bezw. Bücher in den Händen ohne weitere Attribute).

Die übrigen Apostel entbehren in Italien fast immer ihrer Attribute,[1] eine feststehende Charakteristik hat sich bei ihnen nicht ausgebildet, höchstens wurden Johannes durch seine Jugendlichkeit, Andreas durch sein hohes Alter und das Kreuz ausgezeichnet, letzteres aber noch nicht in der Form des später üblichen sog. Andreaskreuzes.

In der Mosaik- und Wandmalerei haben die Apostel ihren bestimmten Platz meist in der Wölbung der Apsis, auf älteren Denkmälern neben der Hauptfigur Christi, auf mittelalterlichen auf einem Streifen unterhalb der Wölbung. Hier stehen sie nebeneinander aufgereiht, durch Bäume voneinander getrennt (Rom: S. Paolo f. l. m., S. Clemente, Lateran) oder auch ohne solche nur auf einem Blumenteppich, der das Paradies andeutet (Torcello). Die byzantinische Kirche räumte den Apostelfürsten wohl auch die Seitenapsiden ein (Monreale, Dom). In den Kuppeln erscheinen die Apostel gewöhnlich nur dann, wenn sie im Zusammenhang mit einer bestimmten Szene wie Himmelfahrt Christi oder Pfingstwunder dargestellt sind (Venedig, S. Marco). In der Kuppel des Baptisteriums von Parma sind die zwölf Apostel mit den vier Evangelistensymbolen und anderen Bildern vereinigt.

Als Portalfiguren treffen wir die zwölf Apostel im Mittelalter ebenso oft wie die Propheten an. Sie zieren entweder die Gewände und Wölbungen der Kirchentüren,[2] oder sie sind an den Architraven[3] in langer Reihe nebeneinander angebracht. Ausnahmsweise kommen sie auch an Schranken (Dom von Ancona) und am Lettner vor (Verona, S. Zeno — Venedig, S. Marco).[4] Unter den Einzelfiguren der Apostel, die sehr selten sind, verdient nur die berühmte Bronzestatue des Apostels Petrus in Rom aus dem 13. Jahrh. (wahrscheinlich von Arnolfo di Cambio) erwähnt zu werden.[5] Die Bedeutung des Apostel-

---

[1] In Frankreich kommen die Attribute seit dem 13. Jahrh. vor, u. a. am Südportal des Domes von Chartres (Mâle, l'art réligieux, S. 353).

[2] Modena — Ancona — Ruvo — Venedig, S. Marco, Nordportal — Vicenza, S. Lorenzo — Sebenico.

[3] Pistoja, S. Bartolommeo (1167) — Ebda. S. Pietro Magg. — Lucca, S. Giovanni — Cremona, Dom — Bergamo, S. Maria Magg. — Bitetto — Galatina — Aquila.

[4] In Deutschland: Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und im Dom von Bamberg.

[5] Eine thronende Petrusfigur über der Tür von S. Pietro in Verona mag hier der Seltenheit des Gegenstandes wegen noch erwähnt werden.

fürsten für die Kirche ist im Mittelalter sicherlich niemals klarer zum Ausdruck gebracht worden, als in dieser Figur, die an Erhabenheit mit den Maiestasbildern Christi wetteifert.

Die Legenden aus dem Leben der Apostel besonders des Petrus und Paulus, wie sie in der Apostelgeschichte (Geschichte des Ananias und der Saphira, Act. c. V), den apokryphen Apostellegenden oder der Legenda aurea erzählt werden, wurden, wenn auch viel weniger häufig als die Christus- und Marienlegenden, gleichfalls künstlerisch dargestellt. Der älteste Zyklus, von dem wir uns noch eine einigermaßen genaue Vorstellung machen können, dürfte derjenige in der untergegangenen Kapelle Johanns VII bei der Peterskirche in Rom aus dem 8. Jahrh. sein (Garr. 282, 1). Erhaltene Zyklen bieten uns die Kirche S. Pietro in Grado bei Pisa, die Capp. Palatina in Palermo, die Oberkirche von S. Francesco zu Assisi und die Skulpturen an der Vorhalle des Domes von Sessa. Ein Petrusbild des 13. Jahrh. in der Akademie von Siena enthält auf den Seitenflügeln einige Szenen aus der Petrusgeschichte, Giotto malte das Martyrium des Petrus und Paulus auf dem Altarbild der Sakristei der Peterskirche. Die wunderbare Errettung des Petrus aus dem Gefängnis, der Sturz des Simon Magus, die Kreuzigung Petri, die Enthauptung des Paulus und das Begräbnis der beiden Apostel bilden die Hauptgegenstände. Dazu kommen noch die Berufung des Petrus (Spoleto, S. Pietro) und die Schlüsselübergabe (Mailand, Tabernakel in S. Ambrogio — Pavia, S. Michele — Civate, S. Pietro). Interessant sind besonders die Bilder der Kreuzigung Petri wegen der Lokalschilderung. Die Kreuzigung Petri fand bekanntlich im Zirkus des Nero statt, an der Stelle des jetzigen Borgo zwischen Tiber und Peterskirche, wo eine jetzt nicht mehr vorhandene Pyramide, die Meta Romuli, stand, die auf den Bildwerken getreulich dargestellt wurde.[1]

Von den Legenden der übrigen Apostel sind die des Jakobus, Philippus, Bartholomäus und Matthäus auf den Mosaikmalereien der Markuskirche von Venedig vertreten, die des Philippus und Jakobus in der 1382 von Giusto Padovano ausgemalten Kapelle des beato Luca Belludi im Santo zu Padua, die des Jakobus allein in der Kapelle S. Felice ebenda, die von Altichieri und Jac. d'Avanzo 1376 ausgemalt wurde. Der ungläubige Thomas kommt außerhalb des Christuszyklus auch als Einzelbild vor z. B. in S. Maria in Porto bei Ravenna und auf einem Tafelbild A. Gaddis in den Uffizien.

---

[1] Vergl. Strzygowskis eingehende Untersuchung über die Kreuzigung Petri, Cimabue und Rom, S. 76 ff.

Das apostolische Glaubensbekenntnis wurde bekanntlich den einzelnen Aposteln zugeschrieben, und man hat darum, aber erst im späteren Mittelalter, die Apostel mit Schriftbändern, auf denen die einzelnen Artikel des Credo zu lesen sind, abgebildet. Die Reihenfolge der Apostel und ihrer Worte ist folgende:[1] Petrus: *Credo in deum patrum omnipotentem creatorem coeli et terrae* — Andreas: *Et in Jesum Christum filium eius unicum dominum nostrum* — Jacobus: *Qui conceptus est de spiritu sancto natus ex maria virgine* — Johannes: *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus* — Philippus: *Descendit ad inferos tertia die resurrexit a mortuis* — Bartholomeus: *Ascendit ad coelos sedet ad dexteram patris omnipotentis* Thomas: *Inde venturus est iudicare vivos et mortuos* — Matthäus: *Credo in spiritum sanctum* — Jakobus: *Sanctam ecclesiam catholicam sanctorum communionem* — Simon: *Remissionem peccatorum* — Thadeus: *Carnis resurrectionem* — Matthias: *Et vitam aeternam.*

Die Kunst des 14. Jahrh. in Italien, die mit Vorliebe dogmatisch-didaktische Tendenzen verfolgte, hat die zwölf Apostel mehrfach in Zusammenhang mit den Artikeln des Credo dargestellt. Vasari[2] erwähnt eine solche Darstellung, die Ambr. Lorenzetti in S. Agostino in Siena gemalt hatte, erhalten ist eine andere im Baptisterium von Siena[3] (die Deckenmalereien von Vecchietta und Benvenuto di Giovanni), und zwar sind hier die einzelnen Szenen illustriert, an die im Glaubensbekenntnis erinnert wird: 1. Gott Vater in der Mandorla. 2. Christus in der Mandorla. 3. Verkündigung an Maria. 4. Geißelung Christi und Christus am Kreuz. 5. Vorhölle und Auferstehung. 6. Christus in den Wolken thronend. 7. Jüngstes Gericht. 8. Altar mit Kelch und Hostie, über dem der hl. Geist schwebt. 9. Ein Papst steht auf dem liegenden Apostel Petrus, von dem er die Schlüssel empfängt, und tauft einen Mann. 10. Absolution durch den Priester. 11. Vier Engel mit Posaunen und Auferstehende. 12. Christus und Maria in der Glorie von musizierenden Engeln und Heiligen umgeben.

Fra Angelicos merkwürdige allegorische Darstellung in der Florentiner Akademie zeigt einen siebenarmigen Leuchter als Symbol des Judentums, aus dessen mittelsten Arm eine christliche Siegesfahne herauswächst. Um den Schaft der Fahne schlingt sich ein Band, auf

---

[1] Durandus, Rationale Lib. IV, cap. 25.

[2] Milanesi-Ausgabe I, 522.

[3] Denselben Gegenstand malte Taddeo Bartoli auf einem Tafelbild in der Domopera von Siena.

dem die Schlagworte der zwölf Artikel des Credo stehen. Rechts von der Siegesfahne sieht man zwölf Apostel mit langen Schriftbändern, die den Text des Glaubensbekenntnisses wiedergeben, links zwölf Propheten, die ebenfalls auf Schriftbändern diejenigen Stellen ihrer Prophezeiungen aufgezeichnet haben, die sich auf den Inhalt der einzelnen Glaubenssätze beziehen.

Zu den wichtigsten Darstellungen der kirchlichen Kunst gehören die vier Evangelisten oder vielmehr ihre Symbole, die namentlich in früherer Zeit fast regelmäßig die Evangelisten vertreten, während es später üblich wurde beide zusammen zu vereinigen. Natürlich suchte man nach einer Erklärung für die Beziehung zwischen den Evangelisten und ihren Symbolen, die nach mittelalterlicher Vorstellung keine willkürliche sein konnte. Die Deutung, welche die Evangelistensymbole erfuhren, war nicht immer die nämliche, Isidor von Sevilla[1] erklärte den Engel des Matthäus damit, daß durch ihn an die Menschwerdung Christi erinnert werden soll. Der Löwe des Markus soll das unbesiegbare Reich Christi symbolisieren, der Stier des Lukas symbolisiert den Opfertod Christi, der Adler des Johannes die Himmelfahrt. Etwas anders lautet die Erklärung des Rabanus Maurus (In Ezech. Migne 110): «*Facies principia dicit Evangeliorum, e quibus homo et leo, hoc est nativitas Christi et prophetae vox tonantis in eremo dextras partes tenent, vituli autem, id est victimarum et sacerdotii Judaeorum in sinistris est, quod abolitum transivit ad sacerdotium spiritale, de quo dictum est: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedek* (Ps. 109). *Ita duntaxat ut omnia sibi haereant unoque corpore censeantur. Aquila autem quae et super nativitatem, et super prophetiam est, quae Domini explectur adventu, et super sacerdotium quod praeteriit, extra haec omnia est, de nativitate referens spiritali, quomodo Pater in Filio et Filius in Patre sit, de qua rectissime dicitur: Generationem eius quis enarrabit?*»

Sicardus[2] erklärt den Engel als das Symbol der Inkarnation,

---

[1] Isidor von Sevilla, Allegoriae etc. (Migne 83): «*Matthaeus enim eundem Redemptorem nostrum natum et passum annuntians, in similitudinem hominis comparat. Marcus, a solitudine exorsus, leonis figuram induit, et Christi regnum invictum potentiamque proclamat. Lucas quoque per vituli mysticum vultum Christum pro nobis praedicat immolatum. Joannes autem pro figuram aquilae eundem Dominum post resurrectionem carnis demonstrat evolasse in coelum.*»

[2] Mitrale (Migne 213): «*Quandoque circumpinguntur quatuor animalia, secundum visionem Ezechielis, et eiusdem Joanni similitudo vultus eorum facies hominis, et facies leonis a dextris, facies autem bovis a sinistris, et facies aquilae desuper ipsorum quatuor, ... hi sunt quatuor evangelistae . . . . . licet enim quilibet propria prosequatur, sua tamen singuli singularius exsequuntur, ut Mattheus humanitatem*

den Löwen als das der Auferstehung, den Stier als das der Passion und den Adler als das der Himmelfahrt Christi. So deuteten also die vier Evangelistentiere nicht nur auf die Evangelisten hin, sondern sie bezeichneten zugleich vier verschiedene Offenbarungen der Wesenheit Christi. Ihr Anblick erinnerte an die Menschwerdung des Heilands, an seinen Opfertod, seine Auferstehung und Himmelfahrt, und darum wurden auch die Symbole wenigstens in der älteren, besonders der römischen Kunst, viel häufiger mit der Figur Christi, als mit den Schreibern der Evangelien vereinigt.

Die älteste monumentale Darstellung der Evangelistensymbole bietet uns das Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom,[1] ihr gewöhnlicher Platz befand sich aber an den Triumphbogen der Kirchen,[2] wo sie die Figur Christi oder des mystischen Lammes begleiten, auch an den Gewölbedecken und Zwickeln,[3] an den Eingangswänden[4] usw. wurden sie angebracht. In der Regel halten die Tiere in ihren Armen Bücher und sind mit langen Flügeln versehen, auf den Mosaiken von S. Vitale dagegen, wo sie mit den Evangelisten zusammengestellt sind, sind sie einfach als Tiere bezw. Engel gebildet.

In der mittelalterlichen Skulptur wurden die Evangelistensymbole außerordentlich häufig verwendet. Die Wichtigkeit, die man ihnen beimaß, war der Anlaß, daß sie an weithin sichtbarer Stelle an der Fassade[5]

---

dicens: Liber generationis Jesu Christi, unde figuram sortitur humanam et figurat Christum hominem, qui cum esset Deus, factus est homo. Marcus, incipiens a praedicatione Joannis in deserto clamantis, figuram tenet leonis in deserto rugientis; apertius quoque caeteris Christi resurrectionem explanat, in qua Christus a leone figuratur, qui mortuus nascitur, et voce Patris die tertia vivificatur ..... Lucas vitulus est, eo quod a Zacharia sacerdote inchoavit, et Christi passionem et hostiam pertractavit specialius ..... Joannes est aquila, quoniam ad excelsa pervolans ait: In principio erat Verbum; hic quoque significat Christum cuius iuventus ut aquilae renovatur, cum resurgens a mortuis floret et coelum ingreditur.

[1] Evangelistensymbole an der Apsis von S. Maria Antiqua in Rom — S. Angelo in Formis — Mailand, S. Celso — Borgo S. Donnino.

[2] Beispiele: Rom: S. Maria Magg., SS. Cosma e Damiano, S. Paolo f. l. m., S. Prassede, S. Venanzio, S. Marco, S. Maria in Trastevere, S. Clemente — Ravenna, S. Apollinare i. Cl.

[3] Ravenna: S. Pietro Crisologo, Grabkapelle der Galla Placidia. — Mailand, S. Ambrogio — Neapel, S. Giov. i. fonte — Parma, Baptisterium (die Evangelistentiere in der Kuppel sind hier mit menschlichen Leibern versehen) — Padua, Bapt.

[4] Rom, S. Sabina.

[5] Modena — Spoleto, S. Pietro — Assisi, Dom — Viterbo, S. Giovanni in Zoccoli — Toscanella, S. Pietro. Bei den vier zuletzt genannten Beispielen gruppieren sich die Symbole um das große Rundfenster an der Fassade.

oder am Portal[1] Verwendung fanden (am Architrav oder im Tympanon), doch sind das keineswegs die einzigen Stellen, wo wir ihnen begegnen, vielmehr sehen wir sie auch an Altären,[2] Kapitälen,[3] Kanzeln,[4] Taufbrunnen,[5] Bodenmosaiken[6] und Sarkophagen.[7]

In den Deckenmalereien des 14. Jahrh. erscheinen die Evangelisten mit ihren Symbolen vereinigt, oft wurden ihnen auch die vier Kirchenväter gegenüber gestellt.

Es verdient hervorgehoben zu werden, daß besonders in den Franziskanerkirchen die Evangelisten an den Kappen der Kreuzgewölbe dargestellt wurden, als erstes Beispiel können wir die Malereien in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi nennen (die Evangelisten von Cimabue gemalt, die Kirchenväter ein Jugendwerk Giottos?). Giotto malte die vier Evangelisten mit ihren Symbolen und die Kirchenväter in einer Kapelle von S. Giov. Evang. zu Ravenna und denselben Gegenstand wenige Jahre später noch einmal in der Capp. Bardi in S. Croce zu Florenz. Schüler und Nachfolger Giottos haben seinem Vorbilde folgend noch vielfach die Evangelisten mit ihren Symbolen auch als Gegenstücke zu den Kirchenvätern gemalt: Taddeo Gaddi in Pisa, S. Francesco — Agnolo Gaddi in Florenz, Capp. Castellani (S. Croce), derselbe in Prato, Capp. della Cintola — Giov. Baronzio in Ravenna, S. Chiara — Nicc. di Pietro Gerini in Prato, S. Francesco — Cennino Cennini in Volterra, S. Francesco — Lorenzo di Bicci in Arezzo, S. Francesco — Orcagna in S. Maria Novella, Strozzikapelle — Padua, Santo, Capp. S. Felice — Padua, Capp. S. Giorgio (von Altichiero und Avanzo) — Florenz, span. Kapelle.

Den Aposteln und Evangelisten folgen im Rang die Heiligen, die in zahlloser Menge das christliche Kirchengebäude bevölkern. Allein

---

[1] Rom, S. Maria in Cosmedin — Foligno — Ferentino — Nonantola — Lucca — Verona, Dom — Venedig, S. Marco — Monza, S. Maria — Assisi, S. Francesco — Messina, Dom — Troja — Altamura — Palermo, S. Francesco — Genua — Ruvo — Trani, Ognisanti.

[2] Cividale — Venedig, Pala d'Oro — Torcello — Grado.

[3] Parma, Dom — Borgo S. Donnino — Modena — Mailand, S. Celso — Ravenna, erzbischöfl. Kapelle — Monreale — Benevent, Klosterhof.

[4] Pisa, Camposanto — Pistoja, S. Giov. Fuorcivitas — Barga — Gaëta — Salerno — Grado — Moscufo — Fondi, S. Pietro — S. Giulio (Lago d'Orta) — Pianella.

[5] Pisa.

[6] Novara — Pieve Terzagni.

[7] Verona, S. Zeno — Palermo, Dom — Viterbo, S. Francesco — Mailand, Mus. Archeol. — Bisceglie — Parma, Arca i. Dom.

ihre Namen aufzuführen würde viel zu weit führen, und wollte man gar ihre wunderreichen Lebensgeschichten nacherzählen, so wäre kein Ende abzusehen. Es würde sich aber auch wenig der Mühe verlohnen, diese unendlich vielen und dabei ermüdend eintönigen, ja geistlosen Legenden dem Gedächtnis einzuprägen. Die Häufung der sinnlosen Wunder,[1] die schon in den apokryphen Evangelien eine leider viel zu große Rolle spielen, steigert sich in den Heiligenleben bis zur unerträglichen Langweiligkeit und bildete für die künstlerische Behandlung ein fast unüberwindbares Hindernis. Je menschlicher und naiver dagegen das Leben eines Heiligen erzählt wurde, um so mehr war es geeignet für künstlerische Inspiration. Da, wo die Legende gewissermaßen dem Bedürfnis der Volksseele entgegenkam oder vielmehr aus ihm entsprang, erhält naturgemäß selbst das Unnatürliche den Schein der Wahrheit und wird so zum künstlerischen Moment. Die Franziskanerlegende ist nächst der Christuslegende diejenige, die den Künstlern die stärkste Anregung bot, eben weil hier selbst das Unwahrscheinlichste durch die Naivität, mit der es vorgetragen wird, zum inneren Erlebnis wird. Ein Beweis dafür, daß die Mischung von Dichtung und Wahrheit, die nicht nur rein dogmatischen, sondern auch ästhetischen Forderungen entspricht, eine Legende am geeignetsten für die künstlerische Darstellung macht.

Die Literatur, die sich mit dem Leben der Heiligen beschäftigt, ist eine außerordentlich große, hielt man doch das Leben der Glaubenszeugen der christlichen Kirche für sehr viel wichtiger, als die Vorgänge der profanen Weltgeschichte.[2] In den Hymnen, den Martyrologien, den Viten, Passionen und Translationen und wie immer die Schriften heißen mögen, die sich mit den Personen der Heiligen befassen, findet sich ein überreiches Material zusammengetragen. Für das Mittelalter bot die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine eine bequeme Zusammenstellung der wichtigsten Heiligenleben, auch des Durandus Rationale Divinorum Officiorum enthält im 7. Buch allerhand wichtige Notizen für die Kenntnis der Heiligenlegenden.

---

[1] Ueber die Wunder der Heiligen im Vergleich zu denen, die in apostolischer Zeit geschahen, sagt Isidor von Sevilla: «*Quod nunc Ecclesia non ea miracula faciat quae sub apostolis faciebat, ea causa est, quia tunc oportebat mundum miraculis credere, nunc vero iam credentem oportet bonis operibus coruscare. Nam ideo tunc signa fiebant exterius, ut interius fides roboraretur*».

[2] Im Speculum hist. des Vinzenz von Beauvais, der die ganze Weltgeschichte von der Schöpfung bis zum Jahre 1244 n. Chr. behandelt, steht das Leben der christl. Märtyrer, der hl. Mönche und Jungfrauen für den Autor im Mittelpunkt des Interesses, während alle wirklich wichtige Ereignisse bei ihm viel zu kurz kommen.

Für uns kann es sich jedoch im folgenden nur darum handeln, die wichtigeren Heiligen namhaft zu machen, soweit sie in Italien besonders verehrt und durch bildnerische Darstellung ausgezeichnet wurden. Der bequemeren Uebersicht wegen sollen sie alphabetisch aufgezählt werden ohne Rücksicht auf die Chronologie, wobei wir in Klammern die hauptsächlichsten Denkmäler, auf denen die genannten Heiligen erscheinen, hinzufügen. Auf Vollständigkeit kann die Liste natürlich keinen Anspruch haben, sie bezweckt nur eine kurze Uebersicht über das vorhandene Material zu geben:[1] Agathe (Wandmalereien im christlichen Museum des Lateran 11. Jahrh. Arca im Dom von Verona 1353). Agnes (Rom, S. Agnese fuori, Marmorschranke mit dem Reliefbild der Heiligen und Mosaik in der Apsis 7. Jahrh. Reste von Wandmalereien im Lateran 11. Jahrh.). Alexius (Rom, S. Clemente, Wandmalereien in der Unterkirche ca. 1080). Antonius der Einsiedler (Florenz, Klosterhof bei S. Maria Novella. S. Croce, Capp. Castellani. Bilder aus dem Leben der Anachoreten im Camposanto zu Pisa und auf einem Tafelbild in den Uffizien). Antonius von Padua (Simone Martini, Assisi, Unterkirche von S. Francesco, Einzelbildnisse des Heiligen. Niccolo di Pietro Gerini, Wandmalereien in Prato, S. Francesco). Benedikt (Freskenreste im Lateran 11. Jahrh. Spinello Aretino, Zyklus in S. Miniato. Lor. Monaco, Predella zur Krönung Mariä in den Uffizien). Bernhard v. Clairvaux (Florenz, Akademie, Vision des Hl.). Cäcilia (Rom, S. Cecilia, Wandmalereien 12. Jahrh. Florenz, Uffizien und Sakristei der Carmine). Christoph (riesenhafte Einzelbilder des Hl. sind in Oberitalien häufig: Verona, S. Zeno [mehreren Darstellungen aus dem 13. und 14. Jahrh.], S. Anastasia. Treviso, S. Niccolò. Bologna, S. Petronio, S. Francesco. Venedig, S. Marco, Relief). Dominikus (Bologna, S. Domenico, Arca mit Reliefs von Fra Guglielmo 13. Jahrh. Florenz, span. Kapelle. Tafelbild des Traini in Pisa, Mus. Civ. Lorenzo di Niccolo Gerini, Cortona, S. Domenico). Ephysius und Potitus (Spinello Aretino, Wandmalerei im Camposanto von Pisa). Elisabeth (Einzelbild des Sim. Martini in Assisi, Unterkirche von S. Francesco). Eustachius (Monreale, Kapitäl im Klosterhof 12. Jahrh. Neapel, Relief im Dom 12. Jahrh. Pomposa, Wandmalerei in der Abteikirche). Franziskus. Unter allen Heiligen ist er am häufigsten dargestellt. Außerordentlich groß ist die Zahl der Einzelbildnisse (Subiaco, S. Speco — Rom, S. Francesco a Ripa — Pescia, S. Francesco — Assisi, S.

[1] Wo nicht anders angegeben, gehören die Denkmäler dem 14. Jahrh. an.

Francesco und S. Maria degli Angeli. Margaritone d'Arezzo hat mehrere Franziskusbilder gemalt, in Siena, Arezzo usw.),[1] noch häufiger erscheint der Heilige zusammen mit anderen Heiligen in der Umgebung Christi oder der Madonna (Rom, Apsis von S. Clemente und S. Maria Magg. beidemal mit dem hl. Antonius vereint E. 13. Jahrh.). Eine besondere Auszeichnung wurde ihm dadurch zuteil, daß er am Stamm des Kreuzes Christi knieen oder neben dem Kruzifixus stehen durfte. Mit großer Vorliebe wurde die Legende des Heiligen auf Tafelbildern und Wandmalereien in ausgedehnten Zyklen behandelt (Wandmalereien in Assisi, S. Francesco, Unterkirche 13. Jahrh. Giottos Fresken in Assisi und Florenz, S. Croce — Pistoja, S. Francesco, Fresken des Lippo Memmi usw.)[2] Von Einzelbildern erfreute sich die Stigmatisation besonderer Beliebtheit (Giotto, Tafelbild im Louvre u. v. a.). Georg (Ferrara, Relief im Tympanon des Domportals 12. Jahrh. Parma, Relief am Bischofsthron im Dom 12. Jahrh. Neapel, Relief im Dom 12. Jahrh. Venedig, S. Marco, Reliefs. Ravello, Bronzetür des Barisanus 12. Jahrh. Byzantinische Wandmalereien und sizilianische Mosaiken bieten mehrere Bilder des Heiligen. Padua, Capp. S. Giorgio, Zyklus aus der Legende von Avanzo gemalt). Katharina von Alexandrien (Parma, Fresken im Dom. Neapel, S. Chiara, Reliefs an der Orgelbrüstung. Padua, Oratorio di S. Giorgio, von Altichieri und Avanzo. Spinello Aretino, Oratorio di S. Caterina d'Allesandria in Antella. Galatina, S. Caterina. Pisa, Mus. Civ. Tafelbild des 13. Jahrh. Assisi, Unterkirche von S. Francesco). Kirchenväter (Assisi, S. Francesco, Deckenbild der Oberkirche. Florenz, span. Kapelle. Modena, Reliefs in der Domkrypta 12. Jahrh.). Ambrosius (Mailand, S. Ambrogio, Apsismosaik und Altarvorsatz ebenda 9. Jahrh.). Augustin (Padua, Eremitani. Pavia, Arca in S. Pietro in Ciel d'Oro von Bonino da Campione, 1362). Gregor (Kapelle im Dom von Orvieto). Klara (Assisi, S. Chiara, Altarbild 13. Jahrh. Einzelbilder ebenda, in S. Francesco, von Simone Martini und Florenz, S. Croce von Giotto). Klemens (Rom, S. Clemente, Unterkirche 11. Jahrh. Casauria, S. Clemente, Hauptportal 12. Jahrh.). Kosmas und Damian (als Schutzpatrone der Medici häufig auf Florentiner Bildern der Frührenaissance. Lor. di Bicci, Uffizien. Taddeo di Bartolo, Siena, Akademie). Kreuz (Geschichte

[1] Ausführliches Verzeichnis der Franziskusbildnisse bei Thode, Fr. v. Assisi, S. 76 ff. Die oben gen. Bildnisse alle noch aus dem 13. Jahrh.

[2] Die ausführliche Zusammenstellung der Franzikuslegenden bei Thode, a. a. O., S. 106 ff. enthebt uns der Mühe dieselben hier nochmals alle aufzuzählen.

von der Auffindung des hl. Kreuzes: Agnolo Gaddi, Florenz, S. Croce. Cennino Cennini, Volterra, S. Francesco. Pietro Lorenzetti, Siena Domopera). Laurentius (S. Lorenzo al Volturno, Wandmalerei des 9. Jahrh. Genua, Domportal 13. Jahrh. Rom, S. Lorenzo fuori, Vorhalle 13. Jahrh. Florenz, S. Croce, Wandbild des Bernardo Daddi). Lucia (Padua, Capp. S. Giorgio). Ludwig (Simone Martini, Wandmalerei in Assisi, S. Francesco, Capp. S. Martino und Neapel, S. Lorenzo Magg. Florenz, S. Croce, Refektorium). Margarete (Cortona, Grabmal in S. Margherita). Maria Magdalena (Florenz, Bargello. Assisi, S. Francesco, Unterkirche. Giov da Milano, Fresken in der Rinuccini Kapelle von S. Croce in Florenz. Wandbild im Refektorium derselben Kirche von Francesco da Volterra. Verona, Wandbilder in S. Zeno und S. Anastasia. Florenz, Akademie, Tafelbild des 13. Jahrh. Einzelfiguren in Assisi, S. Francesco von Sim. Martini und einem Nachfolger Giottos). Maria von Aegypten (Assisi, S. Francesco. Pisa. Camposanto). Martin (Simone Martini, Kapelle in S. Francesco, Assisi. Lucca, S. Martino 13. Jahrh.). Nikolaus von Bari (Assisi, S. Francesco, Nikolauskapelle, Glasmalereien und Fresken. Agnolo Gaddi, Wandmalereien Florenz, S. Croce. A. Lorenzetti, Tafelbild in der Florentiner Akademie. Verona, S. Zeno, Wandmalereien Taddeo Gaddis. Flügelaltar, Berliner Museum. Lucca, S. Salvatore, Portal 12. Jahrh.). Petrus Martyr (Florenz, span. Kapelle. Mailand, S. Eustorgio, Arca v. Giovanni Balduccio da Pisa, 1339). Rainer (Pisa, Camposanto, Fresken von Andrea da Firenze und Antonio Veneziano). Sebastian (Rom, S. Pietro in Vincoli, Mosaik des 7. Jahrh. S. Sebastianello, Freskenzyklus, nicht erhalten. Parma, Dom). Silvester (Florenz, S. Croce von Maso. Rom, S. Silvestro, Wandmalereien 13. Jahrh. Nonantola, Portal von S. Silvestro 12. Jahrh. Pisa, Relief im Camposanto 13. Jahrh.). Stephanus (Rom, Vorhalle von S. Lorenzo fuori 13. Jahrh. Verona, S. Zeno, Wandmalereien 13. Jahrh. Bernardo Daddi, Florenz, S. Croce. Prato, Dom. Avignon, Kapelle im Papstpalast). Thomas v. Aquino (Florenz, span. Kapelle, Triumph des Thomas. Traini, Tafelbild in Pisa, S. Caterina. Florenz, Strozzikapelle in S. Maria Novella, Deckenbild von Orcagna und Altarbild ebenda. Orvieto, Kapelle im Dom). Urban (Rom, S. Urbano, Wandmalerei 11. Jahrh.). Ursula (Treviso, Mus. Civ. Zyklus). Zeno (Verona, S. Zeno, Bronzetür 12. Jahrh. Portal 12. Jahrh. und Wandmalereien).

Seit dem frühen Mittelalter waren die Wände der Kirchen mit

Heiligenfiguren bedeckt, die oft in langen Reihen nebeneinander stehen, aber auch Szenen aus ihren Legenden sind jedenfalls seit dem 11. Jahrh. in größeren Zyklen vereinigt worden. Im 12. und 13. Jahrh. treten Skulpturen an Portalen und anderen Stellen des Kirchengebäudes hinzu, die Heiligenlegenden zum Gegenstande haben. Auch auf Tafelbildern des 13. Jahrh. malte man große Heiligenfiguren und verteilte die Szenen aus ihrem Leben rechts und links auf kleinen Bildern neben der Hauptfigur. Im 14. Jahrh. erhielten die Altarbilder eine andere Form, die kleinen historischen Szenen wurden auf den Predellen unterhalb der Heiligenbilder angebracht. In dieser Zeit aber waren es hauptsächlich die großen Freskenzyklen der Kirchen, Kapellen, Kreuzgänge usw., wo das Leben und Wirken der Heiligen oft so ausführlich geschildert wurde, daß sie uns wie gemalte Epen anmuten. Gerade in dieser Zeit des Uebergangs, in einer Zeit, in der spezifisch mittelalterlicher Geist mit neuen Ideen in Konflikt geriet, in der die Sprache durch Dante, die Malerei durch Giotto einen unvergleichlichen Aufschwung nahmen, und neues Leben da und dort üppig emporkeimte, hat die Heiligenverehrung in der Kunst einen Umfang angenommen, wie niemals vorher oder nachher. Den sprechendsten Beweis hierfür liefern vielleicht außer den großen Bilderfolgen aus ihrem Leben die Allegorien und Trionfi, die ihrer Verherrlichung dienten. Giotto malte an dem Vierungsgewölbe der Unterkirche von S. Francesco in Assisi die drei Franziskanertugenden: Armut, Keuschheit und Gehorsam und den hl. Franz in der Glorie.[1] Inmitten von singenden und musizierenden Engeln sitzt er auf einem Thron unter einem Baldachin, von einer Strahlenglorie umgeben — eine Ehrung, wie sie früher nur Christus oder der Madonna zukam. Diese Auszeichnung erscheint um so merkwürdiger, als sie dem Mann zuteil wurde, dem die Worte in den Mund gelegt wurden: «*Jo sono il massimo dei peccatori*»[2] und der von der Armut sagte: «*La signora delle nazioni è divenuta come una donna vedova; vile e dispregevole mentre è regina di tutte le virtù*».[3] Die Verlobung des hl. Franz mit der Armut vollzieht sich in Gegenwart Christi und einer so großen Engelschar, daß man an einen Staatsakt denkt, dessen feierlicher Pomp die Lehre von der Armut fast vergessen läßt.

[1] Antonio Vite malte denselben Gegenstand in Pistoja, Kapitelsaal von S. Francesco, Giotto die drei Franziskanertugenden in Florenz, Capp. Bardi in S. Croce, Taddeo Gaddi den hl. Franz zwischen den allegorischen Figuren des Glaubens und der Hoffnung in Pisa, S. Francesco.

[2] Opuscoli di S. Francesco (Firenze 1880) S. 309.

[3] Opuscoli, S. 97.

Sieht man bereits hier den Heiligenkultus, und noch dazu den Kultus eines nicht allzu lange Verstorbenen, in einer Weise ausgebildet, die der älteren Zeit völlig fern lag, so erlangte die Heiligenverehrung ihren Höhepunkt in Thomas von Aquino. Die Allegorie auf den Heiligen in der Cappella Spagnuoli bedeutet viel mehr, als nur den Triumph dieses einen Mannes, es ist die Verherrlichung des Sieges der christlichen Theologie über Heidentum und Ketzerei, deren drei Vertreter: Arius, Sabellius und Averrhoës zu den Füßen des siegreichen Scholastikers kauern. Thomas wird hier zum Vertreter nicht nur der katholischen Kirche seiner Zeit, sondern der christlichen Kirche überhaupt.[1] Ihn umgeben die drei theologischen und vier weltlichen Tugenden, Moses und Hiob, David und Salomon, Jsaias, Paulus und die vier Evangelisten, die wie die Großen eines Reiches um ihren Herrscher versammelt sind. Unterhalb der Vertreter des Judentums und Christentums sitzen heidnische Philosophen als Repräsentanten der sieben freien Künste, deren Weisheit sich gewissermaßen in den Dienst der christlichen Theologie stellt.

So erscheinen uns die Malereien in der spanischen Kapelle nicht nur als der Triumph des Thomas von Aquino oder des Dominikanerordens oder auch der christlichen Theologie, sondern zugleich als die höchste Entwicklung des Heiligenkultus.

---

[1] Ausführlich beschrieben von Schlosser im Jahrb. der kunsthist. Sammlung. des allerh. Kaiserhauses XVII, 1896. Fr. X. Kraus, G. Ch. K. II, 2. S. 146 ff.

ZWEITER TEIL.

VI. KAPITEL.

DER MENSCH.

WIR haben gesehen, wie die kirchliche Kunst in ihren Darstellungen Vergangenheit und Zukunft miteinander verband. Sie erzählt uns die heilige Geschichte von ihren ersten Anfängen an, sie berichtet uns von der Schöpfung der Welt, wie sie in der Genesis erzählt wird, von der Geschichte des Alten und Neuen Testaments bis zum Leben der Apostel und Heiligen. Aber mehr noch, sie läßt uns auch einen Blick in eine jenseitige Welt tun, in das unvergängliche Reich der Hölle und des Himmels. Und Zweck und Ziel der kirchlichen Kunst? Sie schafft für die Gegenwart, für den Menschen. Ihm will sie eine Lehrmeisterin sein, seinen Geist will sie durch Bilder gefangen nehmen, ihn zum gläubigen Christen erziehen und für das Leben nach dem Tode vorbereiten.

Dieses Ziel vor Augen fragen wir uns, in welcher Weise kommt der Mensch in der kirchlichen Kunst zu seinem Recht, und wie hat diese ihre erzieherische Methode durchgeführt.

Das wirksamste Mittel der Kirche, um den Menschen für das Jenseits vorzubereiten, ist die Anerziehung der christlichen Tugenden, oder genauer gesagt der drei theologischen und vier weltlichen Tugenden. Die christliche Tugendlehre, soweit sie sich auf die vier weltlichen Tugenden bezieht (Prudentia, Justitia, Fortitudo, Temperantia), ist wesentlich von der antiken aristotelischen Ethik bestimmt worden, und Ciceros Schrift «De Officiis», von gleichen ethischen Idealen durchdrungen, ist darum in gewissem Sinne zur Richtschnur für die christliche Sittenlehre geworden. Ambrosius (De officiis ministrorum) benutzte die Schrift Ciceros, deutete sie

aber im christlichen Sinne um, war sein Werk doch auch in erster Linie für angehende Geistliche bestimmt, für die die antiken Bürgertugenden wenig Wert besaßen.[1]

Das erste Buch in Ciceros Schrift de officiis behandelt die vier weltlichen Tugenden, die er in folgender Weise definiert: «*Sed omne, quod est honestum, id quattuor partium oritur ex aliqua: aut enim in perspicientia veri sollertiaque versatur (prudentia), aut in hominum societate tuenda tribuendoque suum cuique et rerum contractarum fide (iustitia), aut in animi excelsi atque invicti magnitudine ac robore (fortitudo), aut in omnium, quae fiunt quaeque dicuntur, ordine et modo, in quo inest modestia et temperantia* (temperantia. De officiis, Lib. I, c. 5).

Von den drei theologischen Tugenden spricht der Apostel Paulus in dem berühmten XIII. Kapitel des ersten Korintherbriefes: «Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.» In diesen Worten ist vom Apostel die höchste sittliche Forderung aufgestellt worden, die man später im Mittelalter nicht einmal theoretisch, viel weniger praktisch zu befolgen versucht hat.

Um dem Gläubigen das Wesen der Tugenden klar zu machen, wählten altchristliche und mittelalterliche Schriftsteller das Mittel, sie durch Beispiele zu erläutern, und zwar entnahm man solche mit Vorliebe der Bibel.[2] Namentlich geschah dies anfangs in der Zeit des Kampfes zwischen dem jungen Christentum und dem absterbenden Heidentum, während man später unbedenklich auch in der heidnischen Geschichte nach passenden Vertretern einzelner Tugenden suchte. Ganz natürlicher Weise glaubte man umgekehrt Repräsentanten für die den Tugenden entgegenstehenden Laster in den Reihen der heidnischen Heroen und Götter finden zu müssen, deren Existenz man freilich dadurch anerkannte, die man aber der Verachtung und dem Spott der Christen preiszugeben trachtete.[3]

Tugenden und Laster stehen im dauernden Widerstreit zueinander,

---

[1] Ebert, a. a. O. I, 157 ff.

[2] Ambrosius in der erwähnten Schrift «De officiis ministrorum», Gregor der Große in seinen «Moralium libri» (Migne 75. Praefatio VI). Der Vergleich der vier Kardinaltugenden mit den vier Paradiesflüssen ist mehr eine literarische Spielerei, als daß er der Erläuterung diente: Ambrosius, De Paradiso, cap. 3 (Migne 14), Augustin, De Civ. Dei XIII, 21.

[3] Vergl. Lactantius Firmianus, Divin. inst. Lib. V, c. 10 (Bibl. patr. ecclesiast. cur. Gersdorf vol. X). — Jul. Firmicius Maternus, De errore profanarum, besond. c. 12. (Corpus scriptorum ecclesiast. lat. Vol. I. Wien 1866.)

und zwischen ihnen tobt ein Kampf, der mit den schärfsten Waffen geführt wird. Der Mensch hat sich zu entscheiden, auf welche Seite er sich stellen will. Bald erscheinen die Tugenden als die Waffen, mit denen sich der Mensch in diesem Kampfe rüsten soll: Sein Harnisch wird der Eifer sein, sein Panzer die Gerechtigkeit, sein Helm das ernste Gericht, sein Schild die Heiligkeit, sein Schwert der strenge Zorn (Weisheit Salomos V, 18 ff.).[1] Bald auch treten sie als Personifikationen selbst in den Kampf ein, von dem Augustin sagt: «*Suscipiendum est bellum contra vitia et gerendum acriter, ne ad damnabilia peccata perducat.*»[2]

Prudentius hat diesen Kampf zwischen Tugenden und Lastern in seiner Psychomachia künstlerisch gestaltet und mit dieser allegorischen Dichtung nicht nur der Literatur, sondern auch der bildenden Kunst fruchtbare Anregungen geboten. Hier wurde, wenn auch nicht zum erstenmal,[3] durch die Verkörperung abstrakter Begriffe und durch die genaue Beschreibung der Personifikationen und ihres Kampfes der künstlerischen Anschauung ein Stoff gegeben, der im Mittelalter vielfach verwendet wurde.

Mit solcher Ausführlichkeit ist freilich der Kampf zwischen Gut und Böse sonst nicht mehr geschildert worden. Aber auch bei späteren Schriftstellern kommt der Gegensatz zwischen den einzelnen Tugenden und Lastern entweder in der Form einer Kampfschilderung oder auch in einer systematischen Gegenüberstellung zum Ausdruck, so u. a. bei Isidor von Sevilla in seinem Sententiarum Lib. II: «*Tunc se viri sancti veracius a vitiorum collusione detergunt, dum ab eis contra singula vitia virtutes singulae opponuntur. Interdum vitia cum virtutibus ad utilitatem confligunt ut ipso certamine vel mens exerceatur, vel ab elatione conversus animus restringatur.*»

Die Aufeinanderfolge der Tugenden und Laster ist keine willkürliche, und wie man von Anfang an den drei theologischen Tugenden eine höhere Stellung einräumte, als den vier weltlichen, so hat man auch sehr bald die «Superbia» als die Führerin aller Laster angesehen, die ja, wie wir in einem früheren Kapitel sahen, den Sturz Luzifers veranlaßte. Für die mittelalterliche, in strenger Kirchendisziplin geschulte Gesinnung, ist wohl nichts so bezeichnend, als dieser Abscheu vor der Hoffart, die man vor allem im geistigen Hochmut erblickte.

---

[1] Vergl. Eph. VI, 11 f.

[2] De Civ. Dei XXI, 16. Ebenda XIX, 4. XXII, 23.

[3] Personifizierung der Tugenden und Laster durch Tertullian in seiner Schrift «De patientia» (Ebert, a. a. O. I, 52).

Als geistiger Hochmut aber galt schließlich jedes selbständige Denken, sobald es mit den Geboten der Kirche in Konflikt geriet. Die Eindringlichkeit, mit der immer wieder und zwar von den Zeiten der großen Kirchenlehrer an bis tief ins späteste Mittelalter hinein vor der Superbia gewarnt wurde, beweist, wie sehr der Kirche daran gelegen war, den Geist der Menschen in straffer Zucht zu halten, und ihn vor eigenmächtigem Forschen zu bewahren.[1] Sah man in der Superbia aller Laster Anfang, so war es nur logisch konsequent gedacht, wenn man ihr Gegenstück, die Humilitas, als die Krone aller Tugenden pries.

Superbia und Humilitas sind die beiden Wurzeln, aus denen die Laster und Tugenden herauswachsen.[2] Die dem Mittelalter eigene Vorliebe für Systematisierung zeigt sich in der Aufstellung eines Stammbaumes der Tugenden und Laster. Die sieben Tugenden und sieben Todsünden *(Superbia, Invidia, Ira, Acedia, Avaritia, Gula, Luxuria)* wurden nicht nur an sich besprochen, sondern auch die von ihnen abgeleiteten d. h. mit ihnen verwandten Tugenden und Laster einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Das geschah in sehr ausführlicher Weise schon von Vinzenz von Beauvais in seinem Speculum morale, wo eine Fülle von Tugenden und Lastern und ihre gegenseitigen Beziehungen in streng schematischer Weise behandelt werden. Thomas v. Aquino hat in seiner Summa (II, 2) im wesentlichen die Ideen des Speculum morale übernommen, nur die Reihenfolge der Laster ist ein wenig verändert *(Superbia, Avaritia,* die beide als die Wurzel aller Sünden angesehen werden, *Ira, Gula, Luxuria, Invidia, Accidia).*

Einen ähnlichen Zweck wie die weitschweifigen Ausführungen

---

[1] Von der Superbia als dem größten aller Laster schrieben u. a.: Leo der Große (Sermo IX, Migne 54), der als erste Eigenschaft des Teufels den Stolz aufzählt. Augustin (Confessiones II, 6) macht die Fehler der Menschen namhaft, die sich gern als Tugenden ausgeben möchten, und nennt an erster Stelle den Stolz, der sich für Erhabenheit ausgibt. Julianus Pomerius, de vita contemplativa (Migne 59) Lib. III, c. 2 ff.: Die superbia, aus der alle Laster entspringen, wird von der humilitas besiegt. Von mittelalterlichen Schriftstellern seien erwähnt: Vinzenz v. Beauvais, Speculum morale, Lib. III — Honor. Aug., De imagine mundi (Lib. III, Migne 172) — Hugo v. S. Victor, De fructibus carnis et spiritus (Migne 176) — Bernardus Claraevall. De 12 gradibus superbiae (Migne 182) — Thomas v. Aquino, Summa II, 1. Quaest. 85, Art. 3 — Brunetto Latini, Tesoretto Ges. XXV. Derselbe, Tesoro Lib. I, cap. 11 — Dante, Inf. VI, 74. Das erste P auf Dantes Stirn bedeutet die superbia, von der der Dichter sich zuerst reinigt (Purg. X).

[2] Hugo von S. Victor, De fructibus carnis et spiritus.

des Vinzenz und Thomas verfolgt die Aufstellung einer «Tugendleiter», deren einzelne Staffeln den verschiedenen Tugenden entsprechen. So entwirft Honor. Aug. ein Bild der Himmelsleiter (caritas), deren Stufen in drei Gruppen geteilt werden, die erste umfaßt: *Patientia, benignitas, pietas,* die zweite: *Pax, bonitas, gaudium spirituale, sufferentia,* die dritte: *fides, spes, longanimitas, perseverantia.*[1]

Neben dieser systematischen Behandlungsweise der christlichen Tugendlehre behauptet sich auch im Mittelalter die Vorstellung von einem Kampf zwischen Tugenden und Lastern, den Bernardus Claraevall. in die Form eines Streites zwischen Christus und dem Teufel als den beiden Anführern der Tugenden und Laster einkleidete.[2] Die dramatische Kampfschilderung wurde u. a. im Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg bildnerisch dargestellt, und erfreute sich überhaupt speziell in der romanischen Kunst des Nordens besonderer Beliebtheit,[3] in Italien zog man die ruhig mit ihren Attributen dastehenden weiblichen Figuren der Tugenden vor. Warum diese als Frauen charakterisiert werden, erklärt Sicardus im Mitrale (Lib. I, c. 12. Migne 213): «*Quod autem virtutes in muliebri specie depinguntur inde est, quia mulcent et nutriunt.*»[4]

In der Dichtkunst des Mittelalters sind die allegorischen Figuren der Tugenden und Laster nicht minder heimisch, als in den lehrhaften Schriften der Theologen. Sie bildeten innerhalb der vorwiegend didaktischen Richtung der Poesie einen festen Bestand, den man ungern missen mochte. Bonifazius[5] führt in einem Gedicht die Tugenden

---

[1] Honor. Aug. Scala coeli. Migne 172. Derselbe Autor zeichnet in seinem Speculum Ecclesiae (Migne 172) ein Bild der Tugendleiter (caritas), deren Sprossen sind: *Patientia, Benignitas, Pietas, Simplicitas, Humilitas, Mundi Contemptus, Voluntaria Paupertas, Pax, Bonitas, Spirituale Gaudium, Sufferentia, Fides, Spes, Longanimitas, Perseverantia.*

[2] Parabola II (Migne 183): «*Inter Babylonem et Jerusalem nulla pax est, sed guerra continua. Habet unaquaeque civitas regem suum, Rex Jerusalem Christus Dominus est, rex Babylonis diabolus.*» *etc.*

[3] Vergl. Mâle, l'art réligieux, S. 218 f.

[4] Dieselbe Erklärung gibt Durandus im Rationale Lib. I. Sicardus und Durandus vertreten beide die bei den mittelalterlichen Mystikern gebräuchliche allegorische Erklärungsweise des christlichen Kirchengebäudes. Länge, Breite und Höhe der Kirche werden mit Geduld, Liebe und Hoffnung verglichen. Das Fundament gleicht dem Glauben (*quae est de re non visa*), das Dach der Liebe, der Eingang dem Gehorsam, der Boden der Demut, die vier Seitenwände bedeuten die vier Kardinaltugenden. Beweise für diese merkwürdigen Uebereinstimmungen zu finden, fiel nicht schwer.

[5] Poetae latini aevi carolini (Ed. Dümmler) Tom. I, S. 3 ff.

und Laster alle einzeln redend ein, Theodulf[1] schildert in einem nur als Fragment erhaltenen den Kampf der Tugenden gegen die Laster, Roswitha v. Gandersheim dramatisierte das Leiden der drei hl. Jungfrauen Fides, Spes und Caritas, der Töchter der Sapientia. In einer provenzalischen Dichtung «Boëtius»[2] wird das Bild der Tugendleiter poetisch durchgeführt. Doch es würde zu weit führen, wollte man an alle Schriften der karolingischen Epoche und des Mittelalters erinnern, in denen diese Allegorien vorkommen.

Wichtiger für uns ist das Auftreten der Tugenden und Laster in der italienischen Dichtkunst des Mittelalters. Pietro da Barsegapè[3] zählt in seinem lehrhaften Gedicht «Il Sermone», nachdem er den Menschen eine längere Moralpredigt gehalten hat, die sieben Mägde d. h. die sieben Hauptlaster auf: «*Superbia, gola, fornicatio, avaritia, ira, accidia, vanagloria*». Brunetto Latini, der in seinem «Tesoro» (Lib. VI und VII) die christliche Ethik mehr im Sinne der Theologen, namentlich des Thomas von Aquino, behandelt, führt in seinem kürzeren Gedicht «Tesoretto» die vier Kardinaltugenden ein, deren Aufgabe es ist, einen «*bel cavaliero*» zu unterrichten.

Welche Rolle die sieben Todsünden in Dantes Einteilung der Hölle spielen, haben wir in einem früheren Kapitel bereits gesehen. Die Reihenfolge blieb sich wie gesagt nicht immer gleich (bei Dante: *Luxuria, Gula, Avaritia, Acedia, Ira, Invidia, Superbia*), doch ist es für Dantes selbständige Anschauungsweise ebenso charakteristisch, daß er die Luxuria als leichtestes Vergehen an erster Stelle nennt,[4] wie für sein Festhalten an der Tradition, daß zuletzt die Superbia als schwerste Sünde hingestellt wird. Im Siegeszug der Kirche (Purg. XXIX, 121 ff.) treten die drei theologischen Tugenden als drei Frauen auf, die Caritas «*tanto rossa, Ch'a pena fôra dentro al fuoco nota*», Spes dem grünen Smaragden vergleichbar und Fides weiß wie der Schnee, ihnen folgen vier andere Frauen in Purpurkleidern, die vier

---

[1] Ebert, a. a. O. II, 74 f. Milo wählte in seiner didaktischen Schrift «De sobrietate» Beispiele aus dem Alten und Neuen Testament, um die von ihm verherrlichte Tugend zu illustrieren (Ebert, a. a. O. II, 281 ff.), ein Mittel, das schon vor ihm, wie oben erwähnt, angewandt wurde. In den «Moralitäten» kamen ebenfalls historische Beispiele vor für die verschiedenen Tugenden. Vergl. Creizenach, Gesch. des neueren Dramas. I. Halle 1893.

[2] Ebert, a. a. O. III, 361 f.

[3] Zeitschrift für romanische Philologie XV (1891).

[4] Dagegen Isidor v. Sevilla, Sententiarum Lib. I, c. 37 (Migne 83): «*Inter caetera septem vitia fornicatio maximi est sceleris, quia per carnis immunditiam templum Dei violat, et tollens membra Christi, fecit membra meritricis.*»

Kardinaltugenden.[1] Die drei theologischen Tugenden werden durch drei Apostel vertreten, Fides durch Petrus (Par. XXIV), Spes durch Jakobus (Par. XXV), Caritas durch Johannes (Par. XXVI). Wir verzichten darauf auch auf die sonstigen Vertreter von Tugenden und Laster näher einzugehen. Die Divina Commedia ist voll der treffendsten Beispiele, die der Dichter bald der heiligen, bald der profanen Geschichte, der antiken und mittelalterlichen Sage, der ältesten Vergangenheit wie der jüngsten Gegenwart entnahm.[2]

Das Evangelium der Liebe, im Mittelalter besonders von der Kirche oft so gründlich verkannt, hat auch Dante gepredigt, wir wollen diese Stelle, die ein Gegenstück zu dem Ausspruch des Apostels Paulus im Korintherbrief bildet und zu den schönsten der Divina Commedia gehört, hier mitteilen:

Jo veggio ben si come già risplende
Nello inteletto tuo l'eterna luce,
Che, vista sola, sempre amore accende;

E s'altra cosa vostra amor seduce,
Non è se non di quella alcun vestigio
Mal conosciuto, che quivi traluce.

(Par. V, 7—12.)

Bei Boccaccio, im Ninfale d'Ameto, erscheinen die sieben Tugenden bezeichnender Weise als antike Göttinnen — eine frühere und strengere Zeit wählte aus derselben antiken Götterwelt ihre Beispiele für die Laster. So wurde aus der Verachtung des heidnischen Aberglaubens eine Schwärmerei für die poetische Schönheit desselben, die der Kunst weite und fruchtbare Gebiete erschloß.[3]

In der bildenden Kunst treten die Personifikationen der Tugenden und Laster[4] sehr viel später auf, als in der Literatur. In der altchristlichen Kunst fehlen sie noch ganz, vor dem 12. Jahrh. möchten sie überhaupt in Italien kaum nachweisbar sein. Sie dienen oft als Schmuck der Portale[5] (Verona, Bronzetür von S. Zeno und Dom —

---

[1] Die vier weltlichen und drei geistlichen Tugenden begegnen dem Dichter noch einmal an der Schwelle des Paradieses (Purg. XXXI, 103 ff. vergl. Purg. VIII, 89 ff. wo die sieben Tugenden zum erstenmal erwähnt werden).

[2] Piper, Mythologie der christl. Kunst, Weimar 1847. I, S. 263 ff. F. X. Kraus, Dante, S. 543 ff.

[3] Ein Nachahmer Dantes, Federigo Frezzi, sei hier noch erwähnt, der in seinem Gedicht: «Il Quadriregio» die Reiche der Laster und Tugenden schildert, die der Mensch auf seinem Lebensweg durchwandert. Gaspary, Gesch. der ital. Literatur, S. 90 f.

[4] Real-Enzyklopädie II, 924 f. F. X. Kraus, G. Ch. K. II, 391 f.

[5] In Frankreich: Portale in Paris, N.-D. — Chartres — Amiens — Reims.

Piacenza, Dom — Parma, Baptisterium — Venedig, S. Marco) oder der Fußbodenmosaiken, wo bisweilen ihr beständiger Kampf geschildert wird (Cremona, Dom — Vercelli, S. M. Magg. — Pavia — Benedetto di Polirone bei Mantua). Die Pisani brachten die allegorischen Figuren der Tugenden an mehreren Kanzeln an (Pisa, Baptisterium — Siena — Pistoja, S. Giov. Evang. Taufstein), Orcagna an seinem Tabernakel in Orsanmichele in Florenz,[1] wo uns außer den sieben Haupttugenden auch noch die von ihnen abgeleiteten Tugenden entgegentreten (Patientia, Perseverantia, Humilitas, Virginitas, Docilitas, Solertia, Obedientia, Devotio).

An den Grabdenkmälern der Gotik[2] gehören die Tugenden zu den notwendigsten Requisitenstücken; ihre Rolle in der späteren Grabmalplastik braucht hier nicht erwähnt zu werden. Endlich wurden auch Profanbauten mit den Allegorien der Tugenden verziert (Brescia, Broletto — Venedig, Pal. Ducale — Florenz, Loggia dei Lanzi, Bigallo, Campanile). Von Einzelfiguren der Laster ist diejenige der «Luxuria» häufig anzutreffen, offenbar aus dem Grunde, weil die Kirche damals besonders gegen dieses Laster aufzutreten sich genötigt sah.[3]

In der monumentalen Mosaik- und Wandmalerei des 13. und 14. Jahrh. finden wir die allegorischen Figuren der Tugenden ebenfalls vertreten: In den Kuppelmosaiken von S. Marco zu Venedig, auf den Malereien Giottos in der Capp. dell' Arena in Padua (wo die Tugenden auf der rechten Wand, die Laster auf der linken gemalt sind), denjenigen Taddeo Gaddis in der Baroncellikapelle[4] und Orcagnas in der Strozzikapelle, denen der spanischen Kapelle, des Nicc. di Pietro Gerini in der Sakristei von S. Croce u. a. m. Untergegangen sind die Fresken des Giusto von Padua,[5] auf denen

---

[1] Unter Zugrundelage der Tugendlehre des Thomas von Aquino.

[2] Arca des Petrus Martyr in Mailand, S. Eustorgio (1339) und des hl. Augustin in Pavia, S. Pietro in Ciel d'Oro (1362). Zahlreiche Beispiele profaner Gräber mit Figuren der Tugenden in den Kirchen Venedigs, Toskanas, Neapels usw.

[3] Gewöhnlich als Weib (Sirene) mit Schlangen (Fischen) an der Brust: Verona, S. Zeno, Bronzetür — Pavia, Museum — Venedig, S. Marco — Monopoli — Benevent, S. Sofia, Kapitäl im Klosterhof — Alba Fucense. Frankreich (Vezelay, Moissac, Toulouse, Soissons, Arles, St. Trophime) und Deutschland («Frau Welt»: Freiburg i. B. Worms. Nürnberg, S. Sebald, Basel vergl. Rahn, Gesch. der bildenden Künste in der Schweiz S. 585) bieten zahlreiche Beispiele für die im Mittelalter so beliebte Figur der Luxuria.

[4] Fides, Spes, Caritas und Humilitas mit goldenen eckigen Nimben und weißen Flügeln, die vier weltlichen Tugenden mit blauen eckigen Nimben und bunten (blau-roten) Flügeln.

[5] J. v. Schlosser im Jahrb. der kunsthist. Sammlungen 1902, XXIII, S. 327 ff.

die sieben Tugenden und Vertreter der ihnen entgegengesetzten Laster zu sehen waren: Justitia und Diomedes, der Ungerechte — Fortitudo und Holofernes — Temperantia und Epikur — Prudentia und Sardanapal — Caritas und Herodes — Spes und Judas der Erzverräter — Fides und Arius der Erzketzer.

Die Kunst des späteren Mittelalters (13. und 14. Jahrh.) hat weder den Kampf der Tugenden gegen die Laster wiedergegeben,[1] noch auch den Tugenden ihre historischen Vertreter hinzugefügt, vielmehr wurden sie fast ausschließlich als Frauengestalten gebildet, die durch ihre Attribute kenntlich gemacht wurden. Die Attribute, die in Italien den Tugenden gegeben wurden, sind folgende: Fides: Kreuz oder Kelch — Spes: Kopf und Hände zum Himmel erhoben, Krone als Symbol der zukünftigen Herrlichkeit — Caritas: Flammendes Herz, auch Kind an der Brust. Füllhorn — Prudentia: Frau mit zwei Gesichtern, Schlange, Spiegel — Justitia: Schwert, Wage — Fortitudo: Bewaffnete Frau (oder Mann) mit Schwert, Schild, Löwenhaut, Säule — Temperantia: Mischen zweier Gefäße, Schwert in die Scheide stoßen. Zirkel.

Die Laster, deren Bilder sehr viel seltener erscheinen, wurden zuerst von Giotto mit charakteristischen Attributen versehen.[2]

Die Allegorien der Tugenden und Laster sind nicht die einzigen, die ihres lehrhaften Zweckes wegen an kirchlichen und profanen Gebäuden angebracht wurden, hierher gehören vielmehr auch die Allegorien der drei Lebenden und drei Toten, die in eindringlicher Sprache den Menschen die Vergänglichkeit alles irdischen Glückes vorzuhalten bestimmt waren, und so den asketischen Geist des Mittelalters recht deutlich veranschaulichen. Es spricht viel dafür, daß man diese Allegorie, die in Italien nicht vor dem 14. Jahrh. nachweisbar ist, aus Frankreich übernahm. Jedenfalls zeigen die Wandmalereien in der Abtei von Vezzolano in Piemont deutlichen nordischen Einfluß,

---

[1] Mantegna und Perugino malten den Kampf der Tugenden und Laster für Isabella d'Este. Die beiden Bilder befinden sich jetzt im Louvre.

[2] Verzweiflung: Selbstmörderin (Gegenstück zur Hoffnung). Neid: Frau mit Schlange im Mund und Geldbörse (Liebe). Unglaube: Mann mit einem Götzenbild (Glaube). Ungerechtigkeit: Krieger mit Lanze und Schwert. Kl. Darstellung eines Mordes (Gerechtigkeit). Zorn: Eine Frau zerreißt ihr Gewand (Mäßigung). Unbeständigkeit: weibl. Figur auf einem Rade balancierend (Stärke). Torheit: Mann in phantastischem Kostüm mit einer Federkrone (Klugheit). Die Attribute, die man in Frankreich den Tugenden und Lastern gab, und auch ihre Auswahl (abgesehen von den Kardinaltugenden und Hauptlastern, die natürlich die gleichen sind) stimmen nicht genau mit denjenigen in Italien überein. Vergl. hierüber Mâle, l'art réligieux, S. 141 ff.

und dasselbe gilt für die berühmteste Darstellung dieser Allegorie im Camposanto von Pisa.[1] Ein anderes Beispiel finden wir unter den Wandmalereien in S. Benedetto bei Subiaco und auf einer Miniatur zu einem italienischen Gedicht des 14. Jahrh., das mit den Worten beginnt:

Chi vuol lo mondo dispreꝛꝛare
sempre la Morte dee pensare.
La Morte è fiera e dura e forte,
rompe mura e passa porte,
ell' è si comune sorte
che verun ne può scampare.[2]

Der Vorgang auf diesen Bildern ist so deutlich geschildert, daß er keiner näheren Erläuterung bedarf: Ein Mönch, der hl. Macarius, weist eine glänzende Gesellschaft von Reitern auf drei Tote hin, die in offenen Särgen liegen bez. sich aus denselben erheben, und warnt sie vor der Eitelkeit und Nichtigkeit der Welt. Macarius vertritt die Askese der ägyptischen Mönche, deren Weltflucht als Vorbild für die Christen aufgestellt wurde.

Das Ideal der Vita contemplativa und ihr Vorzug vor der Vita activa ist von altchristlichen Schriftstellern so oft gepredigt worden, daß wir mit einigen Worten darauf eingehen müssen. Es ist sehr wohl verständlich, daß eine Zeit, in der die Bedingungen für ein beschauliches Leben so selten gegeben waren, von der Sehnsucht nach Ruhe und Frieden erfüllt wurde, selbst wenn diese nur durch den Verzicht auf alle weltlichen Freuden erkauft werden konnten. Im Leben der ägyptischen Mönche schien das Ideal der Vita contemplativa am besten verwirklicht worden zu sein, darum malte auch der unbekannte Pisaner Meister Szenen aus dem Leben der ägyptischen Asketen im Anschluß an die Legende von den drei Lebenden und drei Toten.

In der abendländischen Kirche galten auch der Evangelist Johannes,[3] mehr noch Maria[4] und Rahel[5] als Vertreter der Vita contemplativa,

---

[1] Grf. Vitzthum im R. f. K. XXVIII (1905), S. 218 f. Die auf die Allegorie sich beziehende Inschrift im Camposanto ist abgedruckt in der Zeitschrift l'Arte II, (1899), S. 57 f.

[2] Lirica Italiana antica, S. 40. Die Handschrift befindet sich in Florenz, Magl. II, I, 212.

[3] Augustin und Erigena.

[4] Paulus Diaconus, Homilie. Ebert, a. a. O. II, 48. Thomas v. Aquino, Summa II, Quaest. 182.

[5] Gregor d. Gr. (in Ezech. Lib. II. Homil. 2). Dante, Purg. XXVII, 100 ff. Nach Dante ist der Stern des Merkur der Sitz derer, die sich durch ihr tätiges Leben auszeichneten (Par. VI, 112 ff.), der Saturn der Sitz derer, die auf Erden ein beschauliches Leben führten (Par. XXI). Derselbe Convito IV, c. 17.

Martha und Lea als die der Vita activa. Weg und Ziele der Vita activa und contemplativa bestimmte Julianus Pomerius[1] mit folgenden Worten: «*Ad activam vitam pertinent inter humana proficere, et rebelles corporis motus rationis imperio temperare: ad contemplativam supra humana desiderio perfectionis ascendere, et indesinenter augendis virtutibus incubare. Habet activa profectum, contemplativa fastigium. Haec facit hominem sanctum, illa perfectum*».[2] Honorius Aug. vergleicht die sieben Bitten des Vaterunser mit den Sprossen einer Leiter, deren Seiten durch die vita activa und contemplativa gebildet werden, ein Bild, das aber in der Kunst keine Verwendung fand.[3]

Wurde durch die Allegorie der drei Lebenden und drei Toten auf die Vergänglichkeit alles irdischen Glückes hingewiesen, so bezeichnet die Legende des Barlaam[4] die Gefahren, die täglich des Menschen warten, solange er auf Erden weilt. Der Mensch gleicht darin einem Mann, der von einem Einhorn verfolgt auf seiner Flucht in eine Schlucht fällt. Im Stürzen klammert er sich an einen Baum, an dessen Wurzeln eine weiße und schwarze Maus nagen, während auf dem Grunde der Schlucht ein Drache auf ihn lauert. Das Einhorn bedeutet den Tod, der Abgrund ist die Welt, die voll von Uebel ist, der Baum ist das Leben, die beiden Mäuse bedeuten die Tages- und Nacht-Stunden, der Drache bezeichnet die Hölle, die bereit ist alle zu verschlingen. So erzählt Jacobus a Voragine die Legende (Legenda Aurea Cap. 180), die in einem Tympanon des Baptisteriums von Parma und in etwas abgekürzter Form auf einem kleinen Relief in S. Marco (Venedig) dargestellt wurde.

Das Leben mit seinen wechselvollen Schicksalen wurde auch unter dem Bilde eines Glücksrades vorgestellt, das den einen emporhebt, den andern in die Tiefe schleudert. Schon Boëthius hat in seinem Buche vom Trost der Philosophie das Glück mit einem Rad verglichen,

---

[1] De vita contemplativa libri 3. Migne 59.

[2] Isidor von Sevilla (Sententiarum Lib. III, c. 15. Migne 83): «*Activa vita innocentia est operum bonorum, contemplativa speculatio supernorum; illa communis multorum est, ista vero paucorum.*»

[3] Vinzenz von Beauvais: «*Philosophi tripartitam humanitatis vitam esse voluerunt, scilicet activam, contemplativam, voluptuariam*». Ihre Vertreterinnen: Juno, Minerva, Venus. (Speculum doctrinale, Lib. V, c. 34). Aehnlich unterscheidet Brunetto Latini im Tesoro, Lib. VI, c. 2 die *vita di concupiscenza, vita civile, vita contemplativa.*

[4] Ant. Muñoz, Le rappresentazioni allegoriche della vita. L'Arte VII, (1904), S. 130 ff.

Dante bediente sich desselben Bildes (Inf. XV, 95),[1] das Onesto da Bologna in einem didaktischen Gedicht weiter ausführte:

Ogni cosa terrena quanto sale
tanto conven che scenda per natura,
chè in questo mondo non è cosa tale
che sopra se potesse stare un'ora;
però chi monta faccia tali scale
che tornî piano la soa scenditura,
chè molto varria poco a qual che sale
se face perigliosa caditura.
Però chi è'n basso si de' rallegrare
che'n alto s'apparecchia di salire,
se tempo et argomento e deo l'aiuta;
e chi è alto dovria dubitare,
però che'n alto, donde pò'cadere,
in poco d'ora lo Tempo si muta.[2]

An der Fassade von S. Zeno in Verona sehen wir das Glücksrad und zwar in der Form, daß beim Aufstieg der Mensch auf dem Rade bekleidet, beim Absturz aber nackt ist, wodurch seine Hilflosigkeit und sein Elend beim Sturz noch deutlicher gekennzeichnet werden sollten.[3]

Endlich sei noch von ähnlichen Allegorien diejenige des Lebens genannt, oder auch des günstigen Augenblicks (καιρὸς) in der Gestalt eines Jünglings auf Flügelrädern, den wir auf einem byzantinischen Relief im Dom von Torcello sehen.[4]

All die genannten Allegorien berühren die moralische Seite im Leben, allein die Kirche des Mittelalters beanspruchte auch die Führerschaft in der geistigen Ausbildung des Menschen, sie lehrte ihn nicht nur die sieben Tugenden üben, sondern sie unterrichtete ihn auch in den sieben freien Künsten.

Das System der sieben freien Künste und ihre Einteilung in Trivium und Quadrivium hat die mittelalterliche Scholastik von Boë-

---

[1] Vergl. Fazio degli Uberti, Dittamondo Lib. II, c. 27. Ebda. Lib. V, c. 28. Wundervoll schildert Dante die Fortuna (Inf. VII, 61 ff.). Boccaccio, Amorosa Visione canto XXX, beschreibt gleichfalls das Rad der Fortuna.

[2] Tom. Casini, Le rime dei poeti bolognesi del secolo XIII. Bologna 1881. Aehnlich der Inhalt eines Gedichts von Bonaggiunta Urbiciani aus Lucca (13. Jahrh. Lirica ital., S. 228).

[3] Derselbe Gegenstand an der Fassade von S. Francesco in Parma. In der nordischen Kunst war er sehr beliebt: Kathedralen von Amiens, Basel, Lausanne — Beauvais, St. Etienne — Miniatur im Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg. Mâle, l'art réligieux, S. 118 f. Sauer, Symbolik etc., S. 272 f.

[4] v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, S. 128 f. L'Arte VII, S. 132 f., l'Arte IX (1906), S. 212 ff. Ein Relief mit dem gleichen Gegenstand im Museum von Kairo publizierte Strzygowski, Koptische Kunst, Wien 1904.

thius und Cassiodorus übernommen, deren Hauptverdienst es war, die Kenntnis aristotelischer Philosophie der abendländischen Theologie zugänglich gemacht zu haben. Nach Cassiodor (De Artibus ac Disciplinis. Migne 70) wurde folgende Einteilung der einzelnen Künste und ihrer Vertreter festgesetzt: Trivium: Grammatik (Priscianus, Donatus), Rhetorik (Cicero, Quintilianus), Dialektik (Aristoteles). Quadrivium: Arithmetik (Pythagoras), Musik (Pythagoras), Geometrie (Euclides, Apollonius, Archimedes), Astronomie (Ptolomäus).[1]

Isidor v. Sevilla, bei dem die Einteilung der sieben freien Künste die gleiche ist, stellte ein System der Philosophie auf, deren drei Zweige und ihre Vertreter folgende waren: Physik (Philosophia naturalis, ihr Vertreter Thales v. Milet, sie umfaßt Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie), Ethik (Philosophia Moralis, ihr Vertreter Sokrates, sie lehrt Prudentia, Justitia, Fortitudo, Temperantia), Logik (Philosophia rationalis, ihr Vertreter Plato, sie zerfällt in Dialektik und Rhetorik).[2]

Als Frauen personifiziert treten die sieben freien Künste in dem allegorischen Gedicht De nuptiis Philologiae et Mercurii des Martianus Capella auf.[3] Auch in der Literatur des Mittelalters fanden die Personifikationen der Künste und Wissenschaften Eingang, so z. B. in der Rhetorimachia Anselms des Peripatetikers,[4] wo Dialektik, Rhetorik und Grammatik als Musen erscheinen. Die dem Boëthius nachgeahmte «Elegia de Diversitate Fortunae et Philosophiae Consolatione» des Henricus Pauper[5] läßt die Philosophie umgeben von den sieben freien Künsten dem Dichter den Trost der Weisheit spenden.

Indem wir die weitschweifigen Erörterungen des Brunetto La-

---

[1] Augustin behandelte die Wissenschaften (Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Musik, Geometrie, Astronomie) in seinem Buch De ordine (Ebert, a. a. O. I, 240 f.). In den Confessionen zeigt er uns seinen eigenen Bildungsgang. Die Grammatiker machten ihn mit der lateinischen und griechischen Literatur bekannt (Virgil, Homer. Confess. I, 13. 14). Die Rhetorik lernte er aus den Schriften Ciceros (Confess. III, 4) ebenso studierte er Astrologie (Confess. IV, 3).

[2] Isidor v. Sevilla, Etymol. Lib. II, c. 24 (Migne 82), vergl. Schlosser, Schriftquellen, S. 374 ff. Die gleiche Einteilung finden wir in einem allegorischen Gedicht «de VII liberalibus artibus» Theodulfs (Schlosser, Schriftquellen, S. 377 ff.), jedoch ohne Aufzählung der einzelnen Vertreter der Wissenschaften. Die Verse waren für ein Bild gedacht, das den Baum der Wissenschaft darstellte, an dessen Wurzeln die Grammatik sitzt.

[3] Ebert, a. a. O. I, 482 ff.

[4] Gaspary, Gesch. d. ital. Literatur I, 24 f. Das Werk entstand zwischen 1046 und 1056.

[5] Gaspary, a. a. O. I, 43. Das Gedicht entstand ca. 1192.

tini über die Einteilung der Philosophie und der Künste und Wissenschaften übergehen, die er von den älteren Scholastikern übernahm (Vinzenz v. Beauvais, Speculum doctrinale und Speculum historiale, Lib. I, cap. 53—55), die aber für die Kunst weniger in Frage kommt, möchten wir nur noch die Beschreibung eines Saales in Boccaccios Amorosa visione erwähnen. An den Wänden sah man Bilder, die so schön waren, daß nach Ansicht des Dichters kaum ein Sterblicher sie gemalt haben konnte außer vielleicht Giotto, den Boccaccio hier ebenso lobend erwähnt wie Dante an der bekannten Stelle der Divina Commedia (Purg. XI, 94—96). Auf der einen Wand war eine weibliche Gestalt gemalt, die Sapientia, zu ihren Füßen auf blumiger Au gewahrte man viele Menschen und neben ihr sieben andere Frauen, die sieben freien Künste. Unter den Begleitern erkannte man die drei bedeutendsten griechischen Philosophen: Sokrates, Plato und Aristoteles, dann Ptolomäus, Pythagoras, Cicero, Boëthius und andere, alles Namen derer, die der Renaissance besonders teuer waren und zum Teil in Raphaels Schule von Athen wiederkehren.

In der mittelalterlichen Kunst wurden die sieben freien Künste als weibliche Figuren (Fußbodenmosaiken im Dom von Ivrea — Figuren an der Domkanzel in Siena: Astronomie, Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Philosophie, Arithmetik, Geometrie, Musik — Brunnen der Pisani in Perugia[1] — Pisa, Domkanzel — Florenz, Campanile), in der Kunst der Uebergangszeit (14. Jahrh.) auch ihre antiken Vertreter dargestellt.[2] Der hervorragendste Freskenzyklus, in dem diese vorkommen, ist in der spanischen Kapelle zu Florenz erhalten. Die einzelnen Wissenschaften und ihre Vertreter sind: Grammatik (Priscianus), Rhetorik (Cicero), Dialektik (Aristoteles?), Musik (Tubalkain), Astronomie (Ptolomäus), Geometrie (Euklid), Arithmetik (Pythagoras). Dieselben Figuren der Wissenschaften und ihrer Vertreter hatte Giusto von Padua in einer Kapelle der Eremitani in Padua gemalt, nur mit dem Unterschied, daß Zoroaster als Vertreter der Dialektik dargestellt

---

[1] Alb. Brach, Nicola und Giov. Pisano. Straßburg 1904.

[2] L'Arte V (1902), Paolo d'Ancona, Le Rappresentazioni allegoriche delle Arti Liberali. Mâle, l'Art réligieux, S. 97 ff. Vergl. die Beschreibung der Wandmalereien im Prämonstratenser Stift in Brandenburg aus dem Anfang des 15. Jahrh. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte, S. 325 f. In Frankreich bieten die Kathedralen von Laon und Chartres die ältesten Beispiele für Darstellungen der sieben freien Künste, ferner kommen sie vor in Auxerre, Sens, Rouen, Clermont, Soissons. Die Philosophie, die Lehrerin aller Tugenden und Trösterin des Boëthius, stellte ein unbekannter Künstler am Westportal der Kathedrale von Sens und an der Fensterrose der Kathedrale von Laon dar.

war, und außerdem sah man noch die bedeutendsten Philosophen, nämlich: Sokrates, Plato, Aristoteles, Seneca, Livius.[1]

Vielleicht gehen wir nicht fehl, wenn wir annehmen, daß es die französische Kunst war, die die italienischen Künstler dazu anregte, Bilder der sieben freien Künste und ihrer Vertreter zu malen. Jedenfalls sind diese in Frankreich früher nachweisbar, als in Italien, und daß die geschriebenen Enzyklopädien Frankreichs ebenso wie die in Stein gemeißelten auf die italienische Wissenschaft und Kunst Einfluß gehabt haben, ist nicht zu bezweifeln.

* * *

Das moralische und geistige Leben des Menschen wurde von der kirchlichen Kunst in den Allegorien der Tugenden und sieben freien Künste zum Ausdruck gebracht. Wie aber kam der Mensch im allgemeinen und außerhalb des mit der Kirche eng verbundenen und durch dieselbe fest bestimmten Tugend- und Geisteslebens zur Geltung?

Der Mensch, dessen Geist Bauten und Bilder erfand, dessen Hände Meißel und Pinsel zur Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen führten, war er nicht auch wert sein eigenes Bild in gottgeweihten Räumen anzubringen? Sein Werden und Vergehen, sein Arbeiten und Genießen, durften sie nicht auch in den kirchlichen Bilderkreis mit aufgenommen werden? Auch die Gegenwart und das Alltagsleben hatten ihre Geltung und verlangten nach ihrem Rechte.

Ein Blick auf die Anschauungen des Mittelalters vom Wert des Daseins wird uns die Rolle, die der menschlichen Figur innerhalb der kirchlichen Kunst angewiesen wurde, verständlich machen. Die Grundstimmung in der mittelalterlichen Lebensauffassung klingt uns schon aus den paulinischen Briefen entgegen, und eine Stelle aus dem Römerbrief verdient als besonders charakteristisch hier angeführt zu werden: «Denn wo ihr nach dem Fleisch lebet, so werdet ihr sterben müssen, wo ihr aber durch den Geist des Fleisches Geschäft tötet, so werdet ihr leben» (Röm. VIII, 13).

Welche verhängnisvolle Wirkung diese widernatürliche Ertötung des Fleisches gehabt hat, dafür gibt uns gerade die Kunst einen unwiderleglichen Beweis, denn Kunst und Sinnlichkeit sind untrennbar

[1] Schlosser im Jahrb. der kunsthist. Sammlg. d. allerh. Kaiserh. XVII, S. 13 ff. Die Kapelle wurde 1370 von Tebaldo di Cortillieri gestiftet.

verbunden, und wo die eine ausgewiesen wird, da verkümmert die andere.

In Augustins Bekenntnissen erleben wir den tragischen Kampf einer nach Erkenntnis ringenden Seele, wir sehen die endliche Ueberwindung des Fleisches, die um so mühevoller, aber auch um so folgenschwerer sein mußte, als Geist und Charakter dieses Mannes gleich stark waren. Die unvergleichliche Bedeutung Augustins für die mittelalterliche Kirche erkennt man u. a. auch vornehmlich in der Verbreitung des asketischen Ideals, für das dieser mit leidenschaftlicher Energie eintrat, und das so verhängnisvoll hemmend auf die Kunst einwirkte.

Wenn wir hören, was spätere Schriftsteller von der Nichtigkeit alles Menschlichen und der Schwäche des Fleisches im Gegensatz zum Geiste sagen, werden wir immer wieder an Augustin und Paulus erinnert. So lehrt z. B. Isidor v. Sevilla: (Sententiarum Lib. III, c. 3. De infirmitate carnis) «*Est perniciosa sanitas, quae ad inobedientiam hominem ducit. Est et salubris infirmitas, quae per divinam correptionem mentem a duritia frangit*». Noch bezeichnender sind die Worte des Vinzenz von Beauvais (Speculum doctrinale Lib. 1, c. 2): «*Infelix itaque mortalium genus, quorum nativitas immunda, vita miseria, mors incerta. Vita inquam miseria, quod timor in cogitationibus, labor in actionibus, dolor in passionibus, nec solum in malis, sed etiam in bonis periculosa.*» In seinem Sermo de miseria humana (Migne 184) klagt Bernardus Claraevall: «*O homo qui ex anima rationali et humana carne subsistis, conditionis miserae repletus multis miseriis!*» Und in ähnlichem Ton fährt er fort dem Menschen die Nichtigkeit alles Irdischen, die Vergeblichkeit, in den Freuden der Welt Befriedigung zu finden, vorzuhalten. Wie merkwürdig klingen vollends aus dem Munde des gewaltigsten aller Päpste, Innozenz' III, die Worte: «*Sane formatus de terra, conceptus in culpa, natus ad poenam, agit prava quae non licent, turpia quae non decent, vana quae non expediunt, fiet cibus ignis, esca vermis, massa putredinis*» (De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae libri III. Migne 217). Diese gründliche Verachtung alles Menschlichen ist nicht etwa die seltsame Laune einiger asketisch gestimmter Seelen gewesen, sondern sie spiegelt die Gesinnung einer großen Mehrheit gerade der geistig hochstehenden Menschen wieder. Im wohltuenden Gegensatz zu dieser düsteren Lebensauffassung steht des hl. Franziskus fröhliches Christentum, der bei aller Geringschätzung irdischer Genüsse sich doch eine lebendige Herzensfreudigkeit zu bewahren wußte.

Welche tiefe Kluft aber zwischen dem gedrückten mittelalterlichen

Geist und hellenischer freier Denkungsart klafft, das wird uns recht deutlich durch einen Vergleich der oben zitierten Worte Innozenz' III mit dem berühmten Chorgesang aus der Antigone des Sophokles, der mit den Worten beginnt:

> Viel des Gewaltigen gibt es, doch nichts
> Ist gewaltiger als der Mensch.
>
> (Antigone 332 f.).

Wenn man nun im Mittelalter im allgemeinen so gering vom Menschen dachte, so ist es leicht erklärlich, daß man sich um seine innere und äußere Gestalt wenig bekümmerte, ja in völliger Unkenntnis über sein Werden und Wachsen blieb und ebenso bereitwillig wie kritiklos sich den abenteuerlichsten Ansichten über die Natur des Menschen anschloß.[1] Ein alter Aberglaube lehrte, der Mensch sei aus den vier Elementen zusammengesetzt,[2] man nahm ihn ebenso für wahr wie jenen anderen, der die Entstehung der vier Temperamente zu erklären suchte: «*Si vero in aliquo intendatur calor, et remittatur humiditas, dicitur cholericus, id est calidus et siccus, non est sine humiditate tamen. Si vero in aliquo intensus sit humor, calor vero remissus, dicitur phlegmaticus. Sin autem intensa sit siccitas, remissus calor, melancholicus. Sin vero aequaliter insunt, dicitur sanguineus*» (Hon. Aug. De philosophia mundi Lib. IV, c. 20).[3]

---

[1] Ueber die rätselhaften Vorgänge bei der Zeugung und Geburt machte man sich allerhand merkwürdige Gedanken. Vergl. Vinzenz von Beauvais, Speculum naturale Lib. XXIV ff. besonders Lib. XXXI. Derselbe, Speculum doctrinale Lib. XIII. Honor. Aug. De Philosophia Mundi Lib. IV (Migne 172). Ein besonderes Interesse beanspruchte die Natur des Sperma und die Entstehung des Menschen. «*Sperma ergo est utile semen ex puta substantia omnium membrorum compositum*» (Honor. Aug., a. a. O.). Im 15. Kapitel desselben Buches handelt Honor. von der Entstehung des Menschen: «*Spermate igitur in matrice locato, oreque eiusdem clauso, si in dextra parte remaneat, quia hepar est in dextra parte matrici vicinum meliore et calido sanguine nutritur fetus, masculus efficitur. Si autem in sinistra parte, quae a fonte caloris, id est ab hepate est remota, femina erit. Si vero non bene in dextram, sed aliquantulum versus sinistram, plus tamen versus dextram, vir effeminatus. Si in sinistra, ita quod aliquantulum versus dextram, mulier virilis.*» Selbst der Ehe, obgleich von Gott eingesetzt, haftet nach mittelalterlicher Auffassung etwas Schmachvolles an: «*Quis enim nesciat concubitum etiam coniugalem numquam omnino committi sine pruritu carnis, sine fervore luxuriae, sini foetore libidinis?*» (Innozenz III, De contemptu mundi I, 4).

[2] U. a. Honor. Aug. De Philosophia mundi Lib. IV, c. 18. — Thomas v. Aquino, Summa I, Quaest. 91, Art. 1. — Bernardus Claraev. Sermones de diversis (Migne 183): «*Sunt autem quatuor partes corporis, in quibus singulis maxime vigent singula elementa. Nam in oculis est ignis: in lingua, quae vocem format, aer: in manibus, quarum proprie tactus est, terra: in membris genitalibus, aqua.*»

[3] Aehnlich Vinzenz von Beauvais, Speculum doctrinale Lib. XIII, c. 17. — Brunetto Latini widmete den IV. Gesang seines Tesoretto der Entstehung der vier Temperamente im Menschen. Ueber die vier Zustände (Wärme

Als Gegenstand künstlerischer Darstellung treten die vier Elemente erst später auf, wichtiger für uns sind darum die mittelalterlichen Urteile über das Aeußere d. h. über die Schönheit des Menschen, und im Anschluß an diese Erörterungen werden wir auch ein Wort über die Darstellung des Nackten zu sagen haben.

Daß man von körperlicher Schönheit gering dachte, wird uns nach den Urteilen, die wir soeben über den Unwert des Menschen vernahmen, nicht wunder nehmen. Man höre, was Vinzenz von Beauvais über den Gegenstand zu sagen weiß: «*Ad incolumitatem quidem videntur pertinere, non tantum sanitas, et fortitudo corporalis; verum et pulchritudo, et aetas iuvenilis et huiusmodi; quae omnia vana sunt et quasi flos faeni transeunt*». Innozenz III vermochte sich ebensowenig an der Jugend zu erfreuen, vielmehr dachte er bei ihrem Anblick nur an das zukünftige Alter mit seinen Beschwerden.[1] Jugend und Schönheit. von der griechischen Kunst in die Sphäre des Göttlichen erhoben, wurden also wenigstens theoretisch im Mittelalter als etwas geradezu Verächtliches und Verderbliches angesehen. Wenn aber der menschliche Körper durchaus nur als Sitz aller Schwächen und Uebel betrachtet wurde, so mußte das Gefühl für seine Schönheit und damit auch die Fähigkeit und Lust, dieselbe darzustellen, verloren gehen, Der klägliche Verfall in der bildenden Kunst während der dunkelsten Jahrhunderte des frühen Mittelalters ist in erster Linie bedingt durch die Herrschaft des asketischen, aller Sinnenfreudigkeit baren Ideals.

Die Scheu und das Mißtrauen, die man allen sinnlichen Regungen gegenüber empfand oder doch zu empfinden sich bemühte, verhinderte es, in der Kunst die vergeistigte Sinnlichkeit anzuerkennen. Der schöne Mensch blieb der älteren Kunst etwas völlig Fremdes. Schön waren nur die göttlichen und heiligen Personen, die menschliche Figur dagegen — wo sie außerhalb historischer Zusammenhänge steht, oder rein dekorativ verwandt ist — spielt nur eine untergeordnete, ja man kann sagen eine lächerliche Rolle. Die gequälten und verrenkten Figuren innerhalb des Rankenwerks und als Tragfiguren unter den Säulen romanischer Kirchen bieten uns ein treffliches Bild menschlicher Schwäche und Hilflosigkeit, so wie es von den kirchlich gesinnten Männern des Mittelalters empfunden und ausgemalt wurde.

Kälte, Trockenheit, Nässe) und ihre Beziehungen zu den vier Temperamenten und auch den vier Jahreszeiten handelt derselbe Verfasser in seinem Hauptwerk dem Tesoro (Lib. II, c. 30). Unter den Trionfi, die in Florenz aufgeführt wurden, befand sich auch ein «Trionfo delle 4 complessioni» d. h. der vier Elemente. S. Tutti i trionfi, carri mascherate o canti carnascialeschi etc. etc. Flor. 1750, I, 27.

Die neue Bewegung in der Kunst, die Renaissance im weiteren Sinne, setzt mit dem Moment ein, wo man sich auf den inneren Wert des Menschen und auf seine Schönheit besann. Die Dichtkunst des 13. Jahrh. ergreift, anfangs noch schüchtern mit wenigen sparsamen Ausdrücken, zuerst das Wort, um der lange mißachteten menschlichen Schönheit zu ihrem Rechte zu verhelfen.

Brunetto Latini preist in seinem Tesoro (VII, cap. 66) die Gaben des Körpers von denen er folgende aufzählt: *beltà, nobiltà, leggerezza, forza, grandezza, sanità.*[1] Mit dürren Worten ist hier das Renaissanceideal vom schönen Menschen ausgedrückt.

Dante aber verkörperte in sich selbst das Ideal des modernen freien Menschen. In der Divina Commedia offenbart sich eine Tiefe der Erkenntnis menschlichen Wesens, die wie ein Feuer in die Dunkelheit mittelalterlicher Weltverachtung und Weltunkenntnis hineinleuchtet. Dante und Giotto leiten die Renaissancebewegung ein, aber der Name Dantes hat einen helleren Klang als der seines Malerfreundes, weil er der umfassendere und modernere, weit hellsichtigere Geist war. Was Dante von der Schönheit des Menschen, namentlich von der Frauenschönheit, nur zart andeutete (besonders in der Vita Nuova), das schilderte Boccaccio mit kräftigeren glühenderen Worten, z. B. in der Amorosa Visione (Triumph der Liebe) oder im Ninfale d'Ameto, doch würde es uns zu weit führen, die Stellen alle einzeln anzuführen, in denen das Lob der Schönheit ertönt. Ein Blick auf die Bilder des 14. Jahrh. z. B. auf die Schilderung weltlicher Freuden in den Camposantofresken von Pisa und den Wandbildern im Pal. Pubblico von Siena zeigt uns, wie gründlich sich die Zeiten seit dem Erscheinen Dantes verändert hatten. Es ist ringsum ein Blühen von Schönheit und Freude, das im schroffen Gegensatz zu dem weltfremden Wesen des eigentlichen Mittelalters steht.

Eine besondere Besprechung erfordert die Darstellung des nackten Menschen in der mittelalterlichen Kunst. Die altchristliche Kunst verwendete völlig unbefangen die nackte menschliche Figur, aber in der Hauptsache doch nur da, wo sie durch den Gegenstand gefordert wurde. Adam und Eva im Paradies sind natürlich unbekleidet. Jonas und Daniel in der Löwengrube erscheinen auf altchristlichen Sarkophagen als idealisierte nackte Jünglinge. Das Schönheitsideal, das sie

---

[1] Cicero, De officiis Lib. I, c. 35 forderte vom Menschen drei Eigenschaften des Anstandes: «*Sed quoniam decorum illud in omnibus factis, dictis, in corporis denique motu et statu cernitur idque positum est in tribus rebus, formositate, ordine, ornatu ad actionem apto etc.*»

verkörpern, ist das der Antike, weder im Ausdruck, noch im Bau und in ihrer Stellung unterscheiden sie sich von antiken nackten männlichen Figuren. Wie hätte man auch von den ersten christlichen Künstlern erwarten können, daß sie mit den mächtigen Traditionen einer reifen Kunst brechen sollten. Abgesehen von den Bildern, deren Inhalt die Nacktheit der Figuren motivierte — hierzu gehören auch die Taufszenen und die Bilder aus der Geschichte Hiobs — wurden nackte Figuren von der altchristlichen Kunst auch dekorativ verwendet. Ihre Putten (auf Katakombenmalereien und Sarkophagen), Amor und Psyche, die ornamentalen Figuren auf den Mosaiken von S. Costanza in Rom (aus der Mitte des 4. Jahrh.) sind aber noch ganz im Geiste der Antike erfunden.

Wenn wir auch sehen, daß die altchristlichen Künstler, naiver und künstlerischer empfindend als die spätere Zeit, vor der Darstellung des Nackten nicht zurückschreckten, so darf man doch eines nicht vergessen. Die nackte Figur an sich ist nicht mehr das Ausdrucksmittel für ein bewußtes Schönheitsideal. Losgelöst vom historischen Zusammenhang hat sie, abgesehen von den oben genannten vereinzelten Ausnahmen, keine Stelle innerhalb einer Kunst, deren Schöpfungen in erster Linie symbolisch waren, und die im Dienste einer strengen kirchlichen Disziplin stand. Nicht weil der nackte Mensch schön ist, stellte man ihn dar. Dieses verfeinerte ästhetische Bedürfnis nach dem Nackten ging mit der Antike zugrunde und lebte erst nach Jahrhunderten wieder auf.

Der Kampf gegen die heidnische Welt wurde schließlich, manchmal vielleicht unbewußt, ein Kampf gegen das Nackte. Durch die antiken Götter Griechenlands und Roms hatte die Nacktheit gewissermaßen ihre Weihe erhalten, und als gegen jene ein unerbittlicher Kampf eröffnet wurde, von keinem mit schärferen Waffen geführt als von Augustin, mußte da nicht unwillkürlich der Begriff des Heidnischen mit dem des Nackten für die Christen verschmelzen? Plötzlich dämmerte der Begriff des «nicht Anständigen» für das Nackte auf — eine fremdartige und folgenreiche Erscheinung für die ganze weitere künstlerische Entwicklung. Der nackte Mensch erweckt sinnliche Begierde, die sinnliche Begierde ist der Ursprung alles Lasters. Mit diesen wenigen Worten ließe sich etwa das moralische Empfinden des mittelalterlichen Menschen der Nacktheit gegenüber charakterisieren.

Wir lassen hier zwei Männer reden, die uns über die Anschauungen des Mittelalters auf diesem Punkte Aufklärung geben mögen. Honorius Aug. läßt in seinem Elucidarium folgendes Gespräch

zwischen Magister und Discipulus über die Stammeltern im Paradies geführt werden: D.: «*Erant nudi?*» M.: «*Nudi erant, et non plus de illis membris quam de oculis erubescebant.*» D.: «*Quid est, quod dicitur: Post peccatum viderunt se esse nudos quasi ante hoc non viderint?*» M.: «*Post peccatum mox per concupiscentiam in invicem exarserunt: et in illo membro exorta est confusio, unde humana procedit propago.*» Innozenz III sagt von der Nacktheit: «*Turpe dictu, turpius auditu, turpissimum visu.*» (De contemptu mundi I, 8).

Es erklärt sich aus diesen Anschauungen, daß man ohne besondere Veranlassung, nur aus ästhetischen Gründen, den nackten Menschen nicht darzustellen wagte, und diese verkehrte Empfindungsweise hatte zur Folge, daß mit der Möglichkeit auch die Fähigkeit den nackten Körper zu bilden verloren ging. Allerdings blieb ja auch für die mittelalterliche wie für die altchristliche Kunst der Zwang bestehen, unbekleidete Figuren zu malen oder in Stein zu hauen, die Gelegenheit hierzu wurde sogar noch größer, da der Darstellungskreis sich inzwischen sehr erweitert hatte. Aber während wir früher mit der Nacktheit, wenn auch vielleicht unbeabsichtigt, ein gewisses Schönheitsideal verbunden sahen, so ist davon im Mittelalter keine Rede mehr. Man schämte sich seines Körpers, wie Adam und Eva nach dem Sündenfalle vor dem Herrn sich schämten, das schöne Selbstbewußtsein, das in der edlen Nacktheit antiker Figuren sich zeigt, ging verloren. Aus Schicklichkeitsgründen unterließ man sogar bisweilen bei ganz nackten Figuren die Andeutung des Geschlechts, die bei heiligen Personen durchaus verpönt war. So erscheint, wie schon oben bemerkt wurde, der nackte Christus bei der Taufe immer geschlechtslos. [1]

Die anatomischen Kenntnisse im 12. und 13. Jahrh. — die ältere Zeit kommt kaum in Frage — beschränkte sich auf die Wiedergabe eines gewissen Schemas, dem nicht mehr als eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Bau und den Proportionen des menschlichen Körpers zugesprochen werden darf. An zwei Gegenständen konnte sich das Studium des Nackten im Mittelalter besonders entwickeln: Christus am Kreuz (auch bei der Beweinung und Grablegung) und die Verdammten in der Hölle. Abgesehen von diesen und einigen wenigen anderen Gegenständen blieb noch die dekorativ verwendete menschliche Figur übrig, die dem Künstler Gelegenheit gab, nackte Körper zu bilden. Bezeichnend für die mittelalterliche Auffassung von der Nacktheit ist

[1] Bis zur albernen Erfindung eines Feigenblattes brachte es aber selbst das finsterste Mittelalter nicht, diese Gabe bescheerte uns erst die neuere Zeit.

es, daß sie als Ausdruck für den Zustand der Unfreiheit und Niedrigkeit gebraucht wird. Personen geringen Standes unterschieden sich durch eine mangelhafte Bekleidung von den anderen, in der Wirklichkeit wie auf den Werken der Kunst, und so kam es, daß man die völlige Entblößung nicht als etwas Schönes, sondern im Gegenteil als etwas Gemeines empfand. Nackte Figuren (fast ausschließlich männlichen Geschlechts) fehlen nicht am Kirchengebäude, doch beweisen die wenig würdigen Situationen, in denen sie sich befinden (als Träger von Lasten oder zwischen den Klauen wilder Tiere), daß man sie als elende Sklaven, nicht als freie schöne Menschen betrachtete.

Zuerst machte man sich in der Schule der großen Meister von Pisa frei von der mittelalterlichen Prüderie und stellte das Nackte dar, weil es schön ist. Der nackte Herkules an der Baptisteriumkanzel in Pisa, die gleiche Figur im Camposanto ebenda, die einst die Domkanzel schmückte, sind bedeutungsvolle Erscheinungen auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst. Auch daß bei Darstellungen der Bildhauerei nicht etwa bekleidete Heilige, sondern nackte Figuren gemeißelt wurden (Florenz, Campanile, Relief von Andrea Pisano. Venedig, Kapitäl am Pal. Ducale), kann als Zeichen einer freieren künstlerischen Auffassung gelten.

Seit Giotto finden sich gemalte nackte Figuren als Verzierungen an den phantastischen Bauwerken, mit denen die Maler des Trecento ihre Bilder auszustatten liebten. Sie antizipierten damit das, was die Renaissancearchitektur später verwirklichte. So ist der Palast des Herodes (Florenz, S. Croce, Capp. Peruzzi) mit nackten Statuen geschmückt, die sich wirkungsvoll gegen den blauen Himmel abheben. Aehnliche gemalte Figuren sieht man bei B. Daddi (Florenz, S. Croce, Stephanuslegende), A. Gaddi (S. Croce, Chorfresken), Spinello Aretino (Oratorio di S. Caterina bei Florenz), Cennino Cennini (Volterra) und anderen.

* * *

Auch innerhalb seiner Entwicklung und seiner Tätigkeit bildete der Mensch einen Gegenstand des kirchlichen Bilderkreises. Man teilte das Leben des Menschen in sieben Stufen oder Lebensalter ein, die alle unter dem Zeichen eines bestimmten Sternes standen, und zwar währte die Infantia vier Jahre (Mond), die Pueritia zehn Jahre (Merkur), die Adolescentia sieben Jahre (Venus), die Juventus neun-

zehn Jahre (Sonne), die Virilitas fünfzehn Jahre (Mars), Senectus zwölf Jahre (Jupiter), die letzten Lebensjahre des Menschen bis zu seinem Tode standen unter dem Zeichen des Saturn.[1]

Auf einem Freskenzyklus des 14. Jahrh. in der Eremitani zu Padua sind die sieben Lebensalter und die sieben Planeten in anschaulicher Weise zur Darstellung gebracht: Das erste Bild schildert uns das Spiel des Kindes, das zweite die lernende Jugend (ein Mädchen sitzt am Spinnrocken), das dritte führt uns einen Jüngling und eine Jungfrau in der Blüte ihres Lebens vor, das vierte ein junges Ehepaar, das fünfte Mann und Frau in gereifteren Jahren (den Mann mit der Waffe, die Frau spinnend), das sechste zeigt uns den alternden Mann studierend, die Frau mit dem Rosenkranz, und das letzte endlich die Beschwerden des Greisenalters. Aehnliche Darstellungen der sieben Lebensalter finden sich an einem Kapitäl des Dogenpalastes in Venedig.[2] Benedetto Antelami brachte sie in Verbindung mit der Parabel von den Arbeitern im Weinberg des Herrn an einem Portal des Baptisteriums von Parma[3] an.

Das Jahr, die vier Jahreszeiten und die zwölf Monate samt den Zeichen des Tierkreises wurden gleichfalls dem kirchlichen Bilderschmuck zugezählt. Von der Antike übernahm die altchristliche Kunst die Allegorien der Jahreszeiten. Wir begegnen ihnen schon unter den Katakombenmalereien Roms,[4] z. B. denjenigen der Priscilla- und Praetextat-Katakombe aus dem 2. Jahrh., im Mittelalter aber wurden erst die Personifikationen des Jahres (z. B. auf Fußbodenmosaiken: Pavia, S. Michele — Piacenza, S. Savino — Aosta, Dom — Novara)[5] und die Monatsbilder besonders bevorzugt. Das Jahr

---

[1] Beleth (Rationale divinorum officiorum. Migne 202) vergleicht die sieben Lebensalter mit den sieben Gebetstunden: «*Est et alia ratio quamobrem septies in die laudemus Dominum, quod quilibet dies uniuscuiusque repraesentet aetatem. Non quod eam omnis homo habeat, sed quam haberet, nisi peccaret. Haec autem septem habet varietates, infantis, pueri, adolescentis, iuvenis, viri, senis et decrepiti. Per matutinas laudes repraesentatur infantia, per primam pueritia, per tertiam adolescentia, per sextam iuventus, per nonam aetas virilis, per vesperas senectus, per completorium aetas decrepita ac finis humanae vitae*». — Isidor v. Sevilla (Etymolog. Lib. XI, c. 2) unterscheidet nur sechs Lebensalter: *Infantia, pueritia, adolescentia, iuventus, gravitas, senectus.*

[2] Didron, Iconographie des chapitaux du palais ducal à Venise, Paris 1857, S. 27 f.

[3] Sauer, Symbolik, S. 261 f.

[4] Vergl. Wilpert, die Malereien der Katakomben Roms, S. 34 f. Ambrogio Lorenzetti malte die vier Jahreszeiten in einem Saal das Pal. Pubbl. von Siena und in Asciano.

[5] Venturi III, S. 424 ff. Sauer, Symbolik, S. 265 ff. Münz, Études iconogr. Paris 1887.

erscheint als männliche thronende Figur, die die als Köpfe gebildeten Gestirne der Sonne und des Mondes in den Händen hält. Sonne und Mond wurden meist durch Köpfe symbolisiert, die Sonne durch einen bärtigen männlichen Kopf, der Mond durch einen weiblichen (Venedig S. Marco, Hauptportal). B. Antelami bildete die beiden Gestirne als ganze Figuren, den Sonnengott auf einem von zwei Pferden gezogenen Wagen, die Mondgöttin auf einem mit zwei Stieren bespannten (Baptisterium in Parma). Deutlich tritt hier die Anlehnung an antike Denkmäler hervor, man vergleiche nur die Reliefs mit römischen Sarkophagen oder mit den Darstellungen am Konstantinsbogen in Rom.

Die Zeichen des Tierkreises (Januar: *Aquarius*, Februar: *Pisces*, März: *Aries*, April: *Taurus*, Mai: *Gemini*, Juni: *Cancer*, Juli: *Leo*, August: *Virgo*, September: *Libra*, Oktober: *Scorpio*, November: *Sagittarius*, Dezember: *Capricornus*) wurden wie die Personifikationen des Jahres auf Fußbodenmosaiken (Florenz, Baptisterium — S. Miniato bei Florenz vom Jahr 1207)[1], außerdem an Portalen (Piacenza, Mittelportal — Foligno, Domportal) und auf Wandmalereien angebracht (Pistoja, S. Antonio Abate — Padua, Salone).

Die zwöf Monate des Jahres und die Beschäftigungen während derselben[2] sind sowohl von der Dichtkunst,[3] wie von der Plastik und Malerei häufig behandelt worden. Der Streit der Jahreszeiten untereinander (Conflictus Veris et Hiemis)[4] gehört den ältesten Denkmälern lateinischer Volkspoesie an. Im Mittelalter waren die «*vanti*» d. h. die zum eigenen Ruhm gehaltenen Reden der Monate sehr beliebt. In einem dieser Vanti des Bonvesin da Riva[5] verteidigt sich der Januar gegen die Angriffe der übrigen Monate, deren Wortführer der April ist, der Blumenmonat in Italien, der nach der populären Ansicht alle Vorzüge in sich vereinigt, wie der Januar alle Nachteile des Jahres. Die einzelnen Monate erscheinen mit verschiedenen Attributen, Februar mit einem Messer zum Beschneiden der Reben, März mit einem Horn, April mit einem Blütenzweig, Mai als Reiter, Juni und die übrigen

---

[1] Im Provinzialmuseum von Trier ein röm. Mosaikfußboden mit Darstellungen des Zodiakus, der vier Jahreszeiten und zwölf Monate. Vergl. Schlosser, Jhb. der Kunsts. d. Allerh. Kaiserh. XVII.

[2] Vinzenz v. Beauvais gibt u. a. in seinem Speculum doctrinale Lib. VI, c. 45 ff. eine Anweisung über die Arbeiten, die während der zwölf Monate zu verrichten sind. Eine etymologische Erklärung der Monatsnamen bei Isidor v. Sevilla. Etym. Lib. V, c. 33.

[3] Z. B. Carmina Salisburgensia, Schlosser, Schriftquellen, S. 388.

[4] Ebert, a. a. O. II, 68 ff.

[5] Studi di Filologia Romanza, Torino 1903, Vol. IX (L. Biadene) Carmina de mensibus di Bonvesin da Riva.

Monate mit anderen Geräten. Sie alle bedrängen den Januar, mit dem sie sich aber endlich versöhnen, und zum Schlusse fügt der Dichter eine moralisierende Betrachtung hinzu.

Die Sonette des Folgore da San Gimignano schildern ausführlicher die Beschäftigungen während der zwölf Monate,[1] die sich mehr auf das Leben der vornehmen Welt beziehen, während die Skulpturen und Bilder vorzüglich das Leben des Landmannes berücksichtigen. Zahlreiche Kirchenportale und Kapitäle des 12. und 13. Jahrh. weisen Monatsdarstellungen[2] auf, die offenbar zu den beliebtesten Bildern aus dem profanen Leben gehörten. Sie zeigten gewissermaßen, wie das Leben des Menschen im ganzen Jahre mit seinen Freuden während der guten, mit seinen Beschwerden während der schlechten Jahreszeit unter dem Schutze der Kirche steht, deren Segen für das Gelingen jeder Arbeit notwendig ist.

Nicht allein die Beschäftigungen des Menschen während der zwölf Monate, die nur eine kleine Auswahl aus dem Bereich der menschlichen Arbeit enthalten, sondern alle Berufsarten, ja das gesamte menschliche Leben in seinen mannigfachen Erscheinungsformen im Frieden und im Kriege hat die kirchliche Kunst in den Bereich ihrer Darstellungen gezogen. Vereinzelte Bilder aus dem Alltagsleben der Menschen bieten uns schon die altchristlichen Katakombenmalereien und Sarkophage: Szenen aus dem Leben der Hirten, der Bauern, Fischer (Jonasszenen) und Jäger (letztere von antiken Sarkophagen entlehnt). Stand und Gewerbe der Verstorbenen wurden manchmal abgebildet, häufig sieht man die «fossores» (d. h. die Totengräber), seltener Schiffer, Böttcher, Krieger, Wagenlenker.[3]

Die enzyklopädischen Schriften des Mittelalters, z. B. das Speculum historiale des Vinzenz von Beauvais, enthalten mannigfache Andeutungen über das Berufsleben der Menschen, über die Künste und Wissenschaften (soweit dieselben nicht schon unter den sieben

---

[1] D'Ancona, Manuale della Letteratura Italiana, Vol. I, S. 126 gibt zwei Proben der Sonette.

[2] Eine Zusammenstellung der Monatsdarstellungen in der italienischen Kunst des Mittelalters bei v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, S. 174 ff. Nachzutragen zu der Liste, die hier der Kürze halber nicht wiederholt werden soll, sind das Fragment eines Türpfostens in S. Benedetto di Polirone (Venturi III, 127 Anm. 1), Kapitäle der Loggia in Brescia (Venturi III, 224 f.), Skulpturen an der Fassade von Sessa (Venturi III, 577 f.) und Kapitäl in Lentini (Venturi III, 576. L'Arte VI, 1903, S. 159 f.). Seltener sind Monatsbilder in der monumentalen Malerei: Roman. Wandmalereien in Rom, S. Saba und Fossa. Im Salone zu Padua finden sich unter zahlreichen allegorischen Bildern auch solche der Monate.

[3] Vergl. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, S. 21 f.

freien Künsten behandelt wurden), die auch auf die bildende Kunst nicht ohne Einfluß waren. Den Campanile Giottos in Florenz könnte man als eine zu Stein gewordene Enzyklopädie bezeichnen. Unter den zahlreichen Gegenständen, die sich daran befinden, sehen wir auch solche, die das Berufsleben des Menschen schildern, die Arbeit des Bauern und Handwerkers, des Künstlers und Gelehrten, des Laien und des Priesters.[1] Mehrere Reliefs an der Fassade des Domes von Messina bieten uns Szenen aus dem Leben der Bauern und der Gewerbetreibenden. Im Dom von Piacenza haben sich als Stifter die Vertreter der verschiedenen Zünfte, die Schneider, Schuster, Färber usw. durch kleine Reliefs an den Rundpfeilern des Mittelschiffs verewigt. Endlich sieht man auch in Venedig an der Archivolte über der Mittelnische der Westfassade von S. Marco Vertreter der einzelnen Berufsarten, Bilder aus dem kleinbürgerlichen Leben, die gerade von der venezianischen Kunst auch der späteren Zeit gern mit solchen aus der heiligen Geschichte vermengt wurden.

Die reizvollsten Bilder aus dem täglichen Leben zeigen uns die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in der Sala de' Nove des Palazzo pubblico von Siena. Doch können sie, da sie einem profanen Gebäude angehören, hier nur beiläufig erwähnt werden, ebenso wie die Reliefs an den Kapitälen des Palazzo Ducale und an den Säulenfüßen auf der Piazzetta von Venedig.

Von den friedlichen Beschäftigungen des Menschen bilden diejenigen des Hirten und Bauern die beliebtesten Gegenstände in der kirchlichen Kunst. Die Hirtenszenen der mittelalterlichen, auch der byzantinischen Kunst, wurden meist mit der Anbetung des Kindes oder mit Bildern aus dem Leben Joachims verknüpft. Die Beschäftigungen des Landmannes sehen wir außerhalb der Monatszyklen auch auf einigen Sonderdarstellungen (Bauer das Horn blasend am Dom von Cremona und Campanile von Spalato. Relief eines Mannes, der einen mit zwei Stieren bespannten Pflug lenkt, an der Fassade von S. Pietro in Spoleto).

Gehört das Hüten der Herden und das Bebauen des Landes mehr zu den Beschäftigungen des armen Mannes, so lernen wir in Jagd, Turnier und Kampf den Beruf der herrschenden Klassen kennen. An mittelalterlichen Kirchengebäuden sind sonderbarerweise gerade Kampf- und Jagdszenen außerordentlich häufig zu sehen. Ursprünglich wohl

---

[1] Die Skulpturen an der Kathedrale von Chartres bieten uns eine Parallele aus der älteren französischen Kunst zu den Reliefs am Campanile in Florenz.

als Beispiele für die Unruhe und Beschwerden gedacht, die das Alltagsleben im Gegensatz zum Leben innerhalb der Kirche mit sich bringt, scheinen sie doch mehr noch die Freude an gefährlichen Abenteuern und Händeln zu beweisen. Kämpfe gegen Löwen und Bären wechseln mit solchen gegen phantastische Fabelwesen, Drachen und Greife ab. Wir können es uns ersparen, sie alle einzeln aufzuführen, die romanischen Kirchen Oberitaliens und Toskanas bieten zahlreiche Beispiele meist aus dem 12. Jahrh. Im 13. und 14. Jahrh. werden die Jagd- und Kampfdarstellungen viel seltener.[1]

Ebenso häufig, wenn nicht noch zahlreicher, sind die Bilder aus dem Ritterleben, für das durch die Ritterromane und Novellen das Interesse außerordentlich geweckt wurde. Auch hier können wir von einer Aufzählung der einzelnen Szenen absehen, denen wir gewöhnlich an Portalen und Kapitälen, seltener auf Mosaiken und Wandmalereien begegnen (Dom von Terracina, Pal. Communale in S. Gimignano).[2]

Das Leben in der Schule und die Erholung nach der Arbeit durch Musik, Spiel und Tanz gehören allerdings mehr in den Kreis derjenigen Bilder, die wir in Profanbauten suchen müssen, fehlen aber auch an kirchlichen Gebäuden nicht ganz. Die Schul- und Lehrzeit des Menschen ist z. B. außer auf den Bildern der Lebensalter auch auf den Reliefs an Gelehrtengräbern (besonders in Bologna) vertreten.

An einigen Portalen sieht man Männer mit Musikinstrumenten, Harfen oder Geigen, die zur irdischen Freude ihre Weisen erschallen lassen. Sie versinnbildlichen die Verlockungen der Welt, während im Gegensatz zu ihnen die Engel uns durch ihre himmlische Musik aus den Banden der Versuchung in ein überirdisches Reich zu entführen trachten. Den Tanz von Jünglingen und Mädchen malte Giotto unter dem Bilde der Justitia in der Cappella dell' Arena. Musik und Tanz, von Dante (im Paradies an verschiedenen Stellen) und Boccaccio (Amorosa Visione u. a.) mit Vorliebe geschildert,[3] kehren auf den Freskenzyklen des Trecento häufig wieder (Pisa, Camposanto — Florenz, span. Kapelle — Siena, Pal. Pubblico).

---

[1] Die interessanten Fresken mit Jagdbildern im Pal. Communale von S. Gimignano stammen aus dem 13. Jahrh.

[2] Darstellungen aus dem Ritterleben, Jagden, Turniere und dergl. wurden oft auf Gebrauchsgegenständen in Elfenbein geschnitzt. Die Mehrzahl dieser Elfenbeinkästen, Spiegel, Kämme usw. sind italienischen oder französischen Ursprungs und stammen aus dem 14. Jahrh.

[3] Im Proemio zu seinem Gedicht «l'Intelligenza» preist Dino Compagni mit beredten Worten die Freuden des Tanzes in den schönen Monaten April und Mai.

Mit welchem Mißtrauen man im Mittelalter von seiten theologischer Schriftsteller das Liebes- und Eheleben des Menschen betrachtete, haben wir schon oben angedeutet. Kein Wunder, daß man von der Darstellung von Liebesszenen am Kirchengebäude entweder ganz absah oder ihnen einen obszönen Beigeschmack gab, um sie damit als etwas Verabscheuungswürdiges zu kennzeichnen (Borgo S. Donnino, Relief an der Außenmauer der Kathedrale, Venturi III, Fig. 319). Um so lauter aber ertönte in der profanen Literatur des späteren Mittelalters (seit dem 13. Jahrh.) das Lob und der Preis der menschlichen Liebe. Unter dem Einfluß der höfischen und ritterlichen Dichtkunst Frankreichs, angeregt u. a. durch die provenzalische Lyrik und durch den «Roman de la Rose» bildete sich die italienische Liebesromantik aus, wie wir sie in der sizilianischen Lyrik zuerst kennen lernen. Petrarcas Trionfi und Boccaccios Amorosa Visione bezeichnen den Höhepunkt in der profanen Dichtkunst Italiens, die die menschliche Liebe zum Gegenstande hat. Innerhalb der kirchlichen Kunst aber haben die Trionfi d'amore, deren Bilder meist der Frührenaissance angehören,[1] keine Aufnahme gefunden. Einen vereinzelten Bilderkreis aus dem Liebes- und Eheleben des Menschen, jedoch an einem profanen Gebäude, bietet uns ein Kapitäl am Pal. Ducale zu Venedig.

Endlich lernen wir auch aus den kirchlichen Bildern die Nachtseiten des menschlichen Lebens kennen. Bettler und Kranke erscheinen auf vielen Bildern der Heiligenlegende, und besonders im 14. Jahrh.[2] mehren sich die Darstellungen, die das menschliche Elend oft in ergreifender Weise schildern. Von der altchristlichen Kunst wurden bei den Heilungswundern Christi die Gebrechen der Kranken und Unglücklichen nur zart angedeutet. Der Akt der Heilung vollzieht sich sozusagen mühelos, ohne sichtbare Erregung der zunächst Beteiligten. Seit dem Wirken des hl. Franziskus aber, dessen Dasein ganz erfüllt war durch das Mitleid, war das Gefühl der Menschen für die Enterbten des Schicksals bis zur Leidenschaftlichkeit erregt

---

[1] Triumph der Liebe auf einem Bilde der Turiner Galerie, einem anderen in der Akademie von Siena und einem dritten in den Uffizien. Ein venezianisches Elfenbeinrelief des 15. Jahrh. in der Sammlung Carrand zu Florenz zeigt denselben Gegenstand. Die Trionfi Petrarcas erscheinen außerdem auf einer Reihe von Cassonebildern der Frührenaissance. Die Belagerung und Erstürmung der Liebesburg sehen wir auf einigen Elfenbeinschnitzereien des 14. Jahrh. französischer und italienischer Herkunft in der Sammlung Carrand.

[2] Florenz, span. Kapelle, Legende des hl. Dominikus. Prato, S. Francesco, Antoniuslegende usw.

worden. Auch die Kunst stellte nun nicht bloß Wunderhandlungen dar, die durch typisch gewordene Handbewegungen (Handauflegen und Handausstrecken) und verdeutlichende Attribute verständlich werden, sondern sie erfaßte das menschliche Elend mehr von der psychologischen Seite.

Den Tod und seine Schrecken hat erst die Kunst des ausgehenden Mittelalters wiederzugeben gewagt. Von unvergleichlicher Wirkung ist das Bild der Todesmegäre auf dem berühmten Fresko im Camposanto von Pisa. Die Furie mit den aufgelösten Haaren, den Krallen an Händen und Füßen und der gewaltigen Sense, die die Menschen wie die Kornähren mäht, macht einen viel grauenerregenderen Eindruck als das übliche Totengerippe (z. B. Giotto, Allegorie der Vergänglichkeit in der Unterkirche von Assisi, Thode, a. a. O., S. 515). Zu ihren Füßen liegt ein Haufen von Leichen, deren Seelen teils von Teufeln in die Hölle, teils von Engeln ins Paradies entführt werden.[1]

Auf der Predella des Altarbildes Agnolo Gaddis in S. Croce, in Subiaco (S. Silvestro) und in Galatina (S. Caterina)[2] ist der Tod als Gerippe über Leichen hinwegreitend abgebildet.[3] Diesen Typus vertritt auch das Wandbild im Pal. Sclafani in Palermo. Dieses merkwürdige und großartige Bild, das aber schon dem 15. Jahrh. angehört, und wahrscheinlich von einem niederländischen Meister gemalt wurde, zeigt abgesehen von der Hauptfigur des Todes, der als Gerippe auf einem Schimmel reitet, in der Komposition deutliche Anklänge an das Fresko in Pisa. An Stelle der Sense ist Pfeil und Bogen getreten, dieselben Waffen, mit denen Amor die Menschen verwundet, die aber in der Hand des Todes nicht nur verletzen, sondern töten. Wie auf dem Camposantobilde flehen auch hier die Armen, Krüppel und Greise vergebens um das erlösungbringende Ende, während der Tod sich von ihnen abwendet und mit seinen Geschossen die Reichen und die glückliche Jugend trifft. Es war ein echt mittelalterlicher Gedanke, den Tod als den unerbittlichen Würger darzustellen, der nur die verschont, die ihn aufsuchen, und die vernichtet, die ihm zu entfliehen trachten.

---

[1] Die auf den Tod sich beziehenden Verse, die auf dem von zwei Genien gehaltenen Schriftband stehen, beginnen mit den Worten:

Schermo di savere di richessa
Di nobiltà . . . . ancor di prodessa
Val neente a' colpi di costei; etc.
(l'Arte II, S. 55.)

[2] Schulz, Denkmäler etc. in Unteritalien I, 284.

[3] Vergl. eine ähnliche Darstellung b. Lisini, Le Tavolette dipinte di Biccherna etc. Siena 1901.

Die Renaissance mit ihrer Vorliebe für festliches Gepränge sah im Tode das Bild eines Triumphators, der auf einem von schwarzen Stieren gezogenen und mit den Emblemen des Todes geschmückten Siegeswagen steht. Sein Weg ist gezeichnet durch die zermalmten Leichen von Fürsten, Königen und Päpsten:

Ivi eran quei che fur detti felici,
Pontefici, regnanti e' mperatori;
Or sono ignudi, poveri e mendici.
U'son or le ricchezze? u'son gli onori
E le gemme e gli scettri e le corone
E le mitre e i purpurei colori?

(Petrarca, Trionfo della Morte.)[1]

Die Darstellungen der sieben Lebensalter, der Beschäftigungen während der zwölf Monate, der verschiedenen Berufsarten, der Freuden und Leiden des Menschen, die sich in der kirchlichen Kunst des Mittelalters vorfinden, bilden eine Vorstufe für das Genrebild. Als selbständige Gattung ist das Genre in der italienischen Kunst sehr selten, dagegen wurden die Bilder aus der heiligen Geschichte gern mit solchen aus dem Alltagsleben vermischt — man denke z. B. an die Geburt Mariä in der Malerei des Trecento und Quattrocento. Um so wertvoller aber erscheinen uns darum die oben angeführten Gegenstände, weil sie ohne in Beziehung zur heiligen Geschichte zu stehen uns einen Blick in das bürgerliche Leben des Mittelalters werfen lassen. Hirten und Bauern, Jäger und Ritter, Künstler und Gelehrte sehen wir bei ihren Beschäftigungen, die harmlosen Freuden der Jugend, das ernste Leben des gereiften Mannes und die Beschwerden des Alters werden uns mit liebenswürdiger Anspruchslosigkeit erzählt.

Durch Dante, der wie kein anderer die ihn umgebende Welt beobachtete und die treffendsten Bilder dem Alltagsleben entlehnte, wurde der Blick der Künstler geschärft, so daß sie Dinge sahen, an denen sie früher achtlos vorübergegangen waren. Dantes Schilderungen einer Eberjagd (Inf. XIII, 112 f.), eines Ringkampfes (Inf. XVI, 22 f.), des Schiffsbaues im Arsenal zu Venedig (Inf. XXI, 7 f.), des Schülers und Lehrers (Par. XXV, 64 f.), der Ruderer (Par. XXVI, 133 f.) sind so verblüffend anschaulich, daß sie in der Tat eine ganz neue Art der

---

[1] Bilder des Trionfo della Morte findet man in den illustrierten Petrarca-Ausgaben, z. B. in der von 1499, die in der Bibl. Nazionale zu Rom aufbewahrt wird. Ferner auf Tafelbildern in der Akademie zu Siena und den Uffizien. Lor. Costa malte den Triumph des Todes nach Petrarca für die Familie Bentivoglio in Bologna (S. Giacomo Magg.).

Naturbetrachtung bedeuten. Von dem Dichter lernten die Maler erst das Sehen, aber keiner von ihnen erreichte Dante in der naturwahren Schilderung gewöhnlicher Vorgänge.

Nur eine Seite im Leben des Menschen haben wir bisher noch nicht erwähnt, die kirchliche.

Ueber die symbolische Bedeutung der kirchlichen Handlungen enthalten die Schriften des Sicardus von Cremona (Mitrale), Durandus (Rationale divinorum officiorum), Innozenz III (De sacro altaris mysterio) die wichtigsten Aufschlüsse, die wir indessen hier übergehen können.[1] Die sieben Sakramente dagegen, die den Menschen in seinen Beziehungen zur Kirche von der Taufe bis zur letzten Oelung zeigen, sind künstlerisch mehrfach dargestellt worden, und erfordern daher wenigstens eine kurze Erwähnung. Die Zahlensymbolik setzte die sieben Sakramente (Taufe, Firmung, Buße, Abendmahl, Ehe, Priesterweihe, letzte Oelung) in Parallele zu den sieben Gaben des hl. Geistes, den sieben Seligkeiten, sieben Bitten des Vaterunser, sieben Planeten und siebenarmigen Leuchter. Dieser Zusammenhang wurde von der bildenden Kunst allerdings nicht berücksichtigt, wenigstens nicht in seiner Vollständigkeit. Am Campanile Giottos sehen wir neben vielen anderen Darstellungen auch solche der sieben Planeten und sieben Sakramente, während wir die Beziehungen der Sakramente zum siebenarmigen Leuchter durch ein Bild Fra Angelicos in der Florentiner Akademie wiedergegeben finden. Den wichtigsten Zyklus von Sakramentsbildern enthalten die Wandmalereien der Incoronata zu Neapel[2] (von Johanna I 1352 erbaut). Den gleichen Gegenstand malte Paolo di Maestro Neri 1343 im Kloster Lecceto unweit Siena.[3]

Einzelne Bilder kirchlicher Handlungen finden sich auf verschiedenen Denkmälern verstreut: Die Taufe (u. a. auf einem Wandbild in S. Clemente zu Rom), die Beichte (span. Kapelle, Verherrlichung des Dominikanerordens), Kommunion (Florenz, S. Trinità, 1. Kap. rechts), Messe und Altardienst (mehrfach auf Bildern der Heiligenlegende), Prozession (Mailand, S. Maria a Bertrade), Krönung (Monza, S. Giovanni), Weihe des Taufbeckens (Borgo S. Donnino, Relief am Weihwasserbecken. Vicofertile, Taufbecken), Weihe der Osterkerze

[1] Vergl. hierüber vor allem das oft genannte Buch von Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes.

[2] Rep. für Kunstw. XXIII, 345 ff. (P. Schubring).

[3] Einen anderen Zyklus in S. Pietro in Galatina erwähnt Schulz, Denkmäler etc. I, 285.

(Sessa und Capua, Reliefs an den Osterleuchtern), Begräbnis (Bergamo, S. M. Magg. Grabmal des Kardinals Longhi — Florenz, S. Maria Novella, Grabmal Aliotti von Tino da Camaino usw.).

Auf welche Art man im Mittelalter die Kirche selbst symbolisch darstellte, haben wir bei Besprechung der Kreuzigungsbilder Christi schon gesehen. In altchristlicher Zeit symbolisierte man die Kirche durch ein Schiff («Petri Kahn» bei Dante Par. XI, 119), dessen Steuermann Christus selbst und dessen Ruderer die Evangelisten sind,[1] diese Auffassung ging aber später verloren. Ob die angebliche Porträtbüste der Sigilgaita Rufolo in der Kathedrale von Ravello vielmehr als Mater Ecclesia zu deuten sei, wie Venturi vorschlägt (Storia III, 677 f.), bleibt immerhin noch ungewiß. Jedenfalls zeigte man in Italien für die Personifikation der Kirche keine besondere Vorliebe.[2]

* * *

Nachdem wir diejenigen Bilder kennen gelernt haben, die das Leben des Menschen in typischer Form behandeln, bleibt uns nur noch eine Untersuchung übrig über die Art und Weise, wie der Mensch im Rahmen von Sage und Geschichte von der kirchlichen Kunst aufgenommen wurde. Die Behandlung von Sage und Geschichte und die Würdigung der Persönlichkeit setzt einen historischen Sinn voraus, der dem gelehrten Mittelalter ganz abging. Charakteristischerweise wurde die profane Geschichte nur ganz nebensächlich behandelt, so sehr war das Interesse auf die biblische Geschichte und die Legenden der Heiligen gerichtet. Im Vergleich zu diesen letzteren namentlich, die in den theologischen Schriften und den Köpfen der frommen Gläubigen ihre Scheinexistenz führten, wirkten alle Großtaten der Weltgeschichte klein und unbedeutend, mit Ausnahme derjenigen des jüdischen Volkes natürlich.

Die gänzlich kritiklose Ueberschätzung der biblischen Geschichte spricht sich am deutlichsten in der Einteilung der Weltgeschichte in sechs Perioden oder Weltalter aus, bei der das Hauptgewicht auf die Geschichte des auserwählten Volkes gelegt wurde. Man lese z. B. die

---

[1] Marmorfragment in Spoleto. Bull. di arch. crist. 1871, Tav. VII, S. 126 f. Kraus, Realenzyklopädie II, 729 f.

[2] Nicht mehr erhalten ist das von Innozenz III gestiftete Mosaik mit dem Bilde Christi, Petri, Pauli und der römischen Kirche (Marucchi, Éléments d'archéol. chrét. III, 117). Als Frauen wurden die Ecclesia ex circumcisione und Ecclesia ex gentibus auf dem unter Papst Coelestin (422—433) gefertigten Mosaik in S. Sabina zu Rom abgebildet.

Einteilung der Weltgeschichte bei Augustin nach: Das erste Weltalter, das er der Infantia vergleicht, umfaßt die Zeit von der Erschaffung der Welt bis zur Sintflut (Civ. Dei XV). Das zweite, der Pueritia entsprechend, die zehn Generationen bis Abraham (Civ. Dei XVI). Das dritte, das Zeitalter der Adulescentia, umschließt die 14 Generationen von Abraham bis David. Das vierte, als Juventus bezeichnet, reicht bis zur babylonischen Gefangenschaft (Civ. Dei XVII). Das fünfte Weltalter währt von der babylonischen Gefangenschaft bis zu Christi Geburt, das sechste und letzte bis zur Gegenwart.[1] Symbolisiert werden die sechs Weltalter, die wie man sieht nur die Helden des Alten Testaments berücksichtigen, durch Adam, Noah, Abraham, David, Johannes, Christus.

Augustins Einteilung der Weltgeschichte in sechs Weltalter ist für das ganze Mittelalter maßgebend gewesen. Sie begegnet uns immer wieder in den enzyklopädischen Schriften z. B. eines Vinzenz v. Beauvais (Speculum naturale Lib. 32), eines Honorius Aug. (De imagine mundi Lib. 3), im Tesoro des Brunetto Latini (Lib. I, c. 19) und im Dittamondo des Fazio degli Uberti (Lib. VI, c. 8).

Die Einteilung der Weltgeschichte in die Zeit ante legem, sub lege und sub gratia[2] zeigt uns mit der gleichen Deutlichkeit das Bestreben

---

[1] Ebenso Beda, Chronicon sive de sex huius saeculi aetatibus. Derselbe: De natura rerum, c. 16 de mundi aetatibus (Migne 90). Paulus Diaconus teilte die Weltgeschichte in folgende Abschnitte ein: Der erste von der Erschaffung der Welt bis zur Sintflut, der zweite von da bis zu Abraham, der dritte bis Moses, der vierte bis zur babylonischen Gefangenschaft, der fünfte bis zu Christi Geburt, der sechste und letzte bis zur Gegenwart (d. h. bis zum Jahr 763) reichend (de annis a principio).

Ambrosius (De paradiso) unterschied nur vier Weltalter, die er mit den Kardinaltugenden in Beziehung brachte: Das erste Weltalter bis zur Sintflut gehört der Prudentia an, das zweite bis Moses der Temperantia, das dritte bis Christus der Fortitudo, und das vierte, das christliche Weltalter, der Justitia.

[2] Ueber die drei Zeiten sagt Beleth im Rationale divinorum officiorum (Migne 202, cap. 22): «*Illud quoque notandum est quod in his arium nocturnarum officiis tria tempora repraesentamus, tempus scilicet ante legem, tempus sub lege, et tempus gratiae, quorum quodlibet tribus variatur distinctionibus. Temporis ante legem prima fuit distinctio ab Adam usque ad Noe; secunda, a Noe usque ad Abraham; tertia, ab Abraham usque ad Moysen. Tempus vero sub lege has habuit distinctiones: a Mose usque ad Davidem, a David usque ad Christum. Denique prima distinctio temporis gratiae fuit tempus apostolicae et evangelicae praedicationis, secunda tempus impugnationis, quod omnes peperit haereses, tertia tempus pacis, quando omnis est haeresis penitus exstincta.*»

In vier Abschnitte teilt Sicardus die Weltgeschichte ein, die drei ersten entsprechen den Zeiten *ante legem* (bis Moses), *sub lege* (bis Christi Geburt), *sub gratia* (bis zur Himmelfahrt Christi), der vierte und letzte Teil umfaßt die gesamte Geschichte vom Tode Christi bis zum Ende der Welt (Mitrale Lib. V, Prologus):

der mittelalterlichen Geschichtsforschung, alle Ereignisse in Beziehung zum biblischen und kirchlichen Leben zu setzen. Die Sagen und Historien der Bibel, zum Maßstab für die Beurteilung der Weltgeschichte genommen, mußten notwendigerweise eine vollkommen verkehrte Auffassung aller geschichtlichen Entwicklung ergeben und den historischen Sinn gänzlich verkümmern lassen.

In diesem Schema der Weltgeschichte blieb freilich für die heimischen Sagen und Geschichten so gut wie kein Raum übrig, dennoch findet man ihre Spuren auch in der kirchlichen Kunst. Dieser an sich auffallende Umstand ist nur dadurch zu erklären, daß man im Mittelalter das gesamte Wissen, Glauben und Denken des Menschen in groß angelegten Sammelwerken vereinigte, wo dann heilige und profane Geschichte, Legenden und Sagen bunt nebeneinander aufgestapelt liegen.

Nicht allein aus den Enzyklopädien mittelalterlicher Gelehrten, sondern auch aus dem bildnerischen Schmuck der Kirchen können wir Schlüsse auf die allgemeine Bildung und Geschmacksrichtnng des Volkes ziehen. Der literarische Geschmack des Mittelalters richtete sich, soweit er nicht durch religiöse Schriften eingenommen wurde, vornehmlich auf die romantischen Erzählungen aus dem Leben nordischer Helden. Frankreich, das auch später noch so oft in Dingen des Geschmacks maßgebend wurde, war für Italien in literarischer Hinsicht tonangebend.

Der Sagenkreis, der sich um die Person Karls des Großen und seiner Paladine bildete, fand zuerst in Frankreich in der Chronik des Pseudo-Turpin und Chanson de Roland seine dichterische Form. Beide Werke wurden auch nach Italien eingeführt. In der italienischen Literatur des Mittelalters begegnen uns öfters die Namen jener

---

«. . . sic et magnus annus vitae praesentis durans a principio mundi usque ad finem saeculi, quadripartita successione metitur; fuit enim primo tempus deviationis ab Adam usque ad Moysen, in quo omnes declinaverunt a cultu Dei . . . Secundum tempus fuit revocationis a Moyse usque ad Christum, in quo revocati sunt per legem et prophetas, et edocti de adventu Christi de vitatione peccati, de dilectione unius Dei. Tertium tempus fuit reconciliationis a Nativitate Domini usque ad Ascensionem; in quo divina reconciliantur humanis; quia facta est gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Quartum tempus est nostrae peregrinationis, ab ascensione Domini usque ad consummationem saeculi. Primum comparatur nocti, secundum mane, tertium meridiei, quartum vesperae. Sic et homo ingreditur in peccato, sed devians revocatur in baptismo, progreditur in opere, sed egreditur et consummatur in morte. Haec tempora magni anni videns Ecclesia pro varietate temporum, laudabili varietate utitur officiorum. Nam in Adventu recolit tempus revocationis. In Septuagesima usque ad octavas Paschae tempus deviationis. In paschalibus diebus usque ad octavas Pentecostes tempus reconciliationis. Ab octavis Pentecostes usque in Adventum tempus peregrinationis.

Helden aus dem karolingischen Sagenkreis, so vergleicht Fra Giacomino da Verona (13. Jahrh.) die Macht Christi mit der Karls des Großen, Rolands und Oliviers.[1] Dante glaubt Rolands Horn zu hören, als er sich im neunten Kreis der Hölle den Giganten nähert (Inf. XXXI, 16 f.), und unter den berühmten Seelen im Paradies zählt er Karl den Großen und Roland auf (Par. XVIII, 43). An Roland und Turpin erinnert Fazio degli Uberti im Dittamondo und vergleicht ihre Taten mit dem Siege Davids über Goliath (Lib. VI, c. 12).

Artus, Tristan und Lancelot, die Helden der Tafelrunde,[2] waren nicht weniger in Italien heimisch als Karl der Große und seine Getreuen. Mehrere Erzählungen der unter dem Namen «Novellino» bekannten Novellensammlung[3] des 13. Jahrh. behandeln Episoden aus der Sage von Tristan (62. 99) und Lancelot (27. 42. 81). Von Dante werden Tristan (Inf. V, 67) und König Artus (Inf. XXXII, 61 f.) erwähnt, und der Dichter berichtet, wie das Buch von Lancelot dem unglücklichen Liebespaar, Paolo und Francesca von Rimini, zum Kuppler und Verräter ward (Inf. V, 127f.). Ein Zeitgenosse Dantes, Dino Compagni,[4] zählt unter den Gemälden, die er im Palast seiner Herrin, der Intelligenza, sah, neben solchen aus der Antike auch Bilder von Tristan, Isolde und Lancelot auf. Von denselben Helden hören wir in Fazio degli Ubertis oben genanntem Epos Dittamondo (Lib. IV, c. 22).

Wie man in bretonischen Liedern, den sogen. Lais, Artus, Tristan, Merlin und andere Helden besang, so auch in der italienischen Lyrik. Das Schicksal jener Helden diente dazu belehrende Bemerkungen einzuflechten. So zählt Leonardo del Guallacca aus Pisa in einer Serventese die Männer auf, die durch die Liebe ins Unglück gestürzt wurden (Merlin, Paris, Simson) und knüpft daran die spießbürgerliche Moral:

Qual om è d'amor preso
arrivat' è a mal porto,
allor non è in sua baglia.[5]

Ein anderer Lyriker der Zeit, Filippo da Messina, vergleicht die Liebe zu seiner Donna mit der des Paris zu Helena und Tristans zu Isolde.[6]

---

[1] Dell' amore di Jesù (v. 120 ff.) Mussafia, Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften 1864, Bd. 46.

[2] Durch die Historia regum Britanniae wurde die Artussage mit der Sage von der Tafelrunde im 12. Jahrh. verschmolzen.

[3] Raccolta di Novelle, Milano 1804, Bd. I.

[4] Biblioteca rara, pubbl. da G. Daelli vol. 15, Milano 1863.

[5] Monaci, Crestomazia italiana, S. 198 f.

[6] Monaci, a. a. O., S. 215.

Nicht nur in den Werken der Dichtkunst wurden die großen Helden der Bibel oft mit antiken Heroen und den Gestalten der nordischen Sage verbunden, auch die bildenden Künstler trugen kein Bedenken mitten unter rein kirchlichen Darstellungen auch solche aus der Sage anzubringen. Daß man für die Figuren der nordischen Mythen nicht gerade diejenigen Stellen des Kirchengebäudes aussuchte, die vor allem für die Bilder der heiligen Personen und biblischen Geschichte in Betracht kamen, versteht sich von selbst. Seit dem 12. Jahrh., gleichzeitig mit der Blüte des Rittertums, lassen sich Bilder aus der nordischen Sagenwelt an italienischen Kirchengebäuden nachweisen.

Der in Verona beschäftigte Meister Wilhelm schmückte den dortigen Dom mit den Figuren Rolands und Oliviers, die wie zwei Türwächter zu Seiten des Portals stehen. Vom selben Künstler rührt die Figur Theoderichs an der Fassade von S. Zeno in Verona her. Neben Kain und Abel sieht man Roland und Turpin auf einem Mosaik in Brindisi,[1] Roland und Olivier waren einstmals auch an der Kirche Sant' Apostoli (angeblich eine Gründung Karls des Großen) in Florenz zu sehen.[2] Den König Artus erblickt man neben Alexander dem Großen auf dem Fußbodenmosaik im Dom von Otranto und zusammen mit Kain und Abel auf demjenigen von Brindisi. An zwei Portalen, in Modena (Dom) und Bari (S. Nicola) ist er ebenfalls vertreten. Tristan und Lancelot dagegen scheinen in jener Epoche der bildenden Kunst Italiens nicht vorzukommen.[3]

Als im Verlauf des Mittelalters neben der kirchlichen Kunst auch die Profankunst aufzublühen begann, da verschwanden allmählich die Heldensagen aus den Kirchen und fanden eine neue Heimstätte in den Burgen und Palästen der weltlichen Fürsten. So ließen Azzo Visconti in Mailand und die Scaliger in Verona Prunksäle in ihren Schlössern mit Gemälden aus der Heldensage ausschmücken.

Die Gegenstücke zu jenen Heldenfiguren auf Mosaiken und an Portalen romanischer Kirchen bilden die «Uomini famosi», die im 14. und 15. Jahrh. an den Wänden in den Palästen der Großen prangten.[4]

---

[1] Müntz, Études iconographiques, S. 120 f. Ueber den karolingischen Sagenkreis vergl. ebenda, S. 75 ff.

[2] Vergl. Milanesis Vasari-Ausgabe I, 239.

[3] Man findet die beiden Helden auf einem französischen Elfenbeinkasten des 14. Jahrh. in der Sammlung Carrand in Florenz.

[4] Giottos Fresken für Azzo Visconti in Mailand und Robert von Neapel sind untergegangen, desgl. die Uomini famosi, die Giottino 1369 für die Casa Orsini in Rom malte. Aehnliche Bilder malte Guariento in der Sala dei Gi-

Daß historische Zyklen in der kirchlichen Kunst äußerst selten sind, darf uns nach dem vorhergesagten nicht wundern. Die christlichen Mythen, die Viten und Translationen der Heiligen waren an den Wänden, Portalen usw. der Kirchen an ihrem Platz, nicht aber die profanen Geschichten, die man der Chronikenliteratur und den Lebensbeschreibungen einzelner Männer entnehmen konnte.

Profanbauten freilich wurden sicher schon frühzeitig mit Historienmalereien geschmückt, u. a. ließ die Königin Theodelinde in ihrem Palast Gemälde anbringen, die die Heldentaten der Langobarden verherrlichten,[1] aber nicht mehr erhalten sind. Im späteren Mittelalter wetteiferten Städte und Fürsten in der Ausschmückung ihrer Paläste mit Bildern aus der geschichtlichen Vergangenheit und Gegenwart, die vielleicht weniger Zeugnisse ihres historischen Sinns, als vielmehr Denkmäler ihrer eigenen Ruhmsucht waren. Allein an kirchlichen Gebäuden bleiben historische Darstellungen noch seltener, als solche aus dem Bereich der Sage.

Es mag genügen nur beiläufig auf einige Beispiele aus ihrer geringen Zahl hinzuweisen: An der Porta romana in Mailand befanden sich Reliefs, die Episoden aus der Stadtgeschichte behandeln (jetzt im Museo archeologico). Fragmente eines Fußbodenmosaiks in S. Giovanni Evang. zu Ravenna zeigen Bilder aus dem dritten Kreuzzug (vom Jahr 1213). Die Krönung Kaiser Ottos III ist auf einem Relief des 14. Jahrh. am Dom von Monza wiedergegeben. Altichiero da Zevio malte im Auftrag der Scaliger den Kampf um Jerusalem nach dem Bericht des Josephus (nicht erhalten),[2] Spinello Aretino für die Republik Siena den Kampf der Venezianer und Alexanders III gegen Friedrich Barbarossa (1408).

Eine Zeit, die ihre Gedanken vornehmlich auf das Jenseits richtete, die den menschlichen Körper und die Welt nur als Gefängnis ansah, dem man zu entfliehen trachten müßte, konnte natürlich zu keinem wahren Verständnis für die individuelle Bedeutung des Menschen kommen. Ruhm gebührte außer den göttlichen Personen allein den Heiligen und ihren Wundertaten, die auf Erden durch die Kunst der Menschen verherrlicht, im Himmel durch die göttliche Gnade gekrönt

---

ganti zu Padua (um 1370). Vergl. Rep. f. Kunstw. XXIII, 424 f. Ueber Castagnos Uomini famosi für die Villa Pandolfini, jetzt in S. Apollonia zu Florenz, vergl. Rep. f. Kunstw. XXV, 170 ff. Die Namen der Helden entnahm man ebensowohl der antiken und altjüdischen wie auch der christlichen Sage und Geschichte.

[1] Das Leben der Königin Theodelinde erzählen uns auch die interessanten historischen Fresken in Monza (Dom) aus dem 15. Jahrh.

[2] Crowe und Cavalcaselle II, 395.

werden sollten. So dachte man im Mittelalter, während die kirchliche Herrschaft auf ihrem Höhepunkt stand. Erst der seit dem Wirken Dantes sich mächtig regende historische Sinn hatte eine andere Würdigung der menschlichen Persönlichkeit zur Folge. Dante urteilte anders über die Welt und sein Individualismus steht im schroffen Gegensatz zur mittelalterlichen kirchlichen Beschränktheit. Wie anders als z. B. Innozenz III mußte der Dichter den Wert der Persönlichkeit einschätzen, wenn er vom menschlichen Ruhm sagt:

Senza la qual (fama) chi sua vita consuma,
Cotal vestigio in terra di sé lascia
Qual fummo in aer ed in acqua la schiuma.
(Inf. XXIV, 49—51).[1]

Nichts ist bezeichnender für den Anbruch der neuen modernen Zeit, als die veränderte Wertschätzung des Einzelwesens, und sie fand ihren charakteristischsten Ausdruck in der fast krankhaften Ruhmsucht, die im Zeitalter der Renaissance die Menschen wie ein Taumel ergriff und die in der Uebergangszeit vom eigentlichen Mittelalter zur Renaissance — also im wesentlichen im 14. Jahrh. — schon deutlich ihre Schatten vorauswarf.

Diese Achtung vor der Persönlichkeit, ihr Kultus und die damit zusammenhängende Ruhmbegierde offenbart sich natürlich auch in den Werken der Kunst. Schon die Stellung der Künstler wurde eine andere, sie traten aus ihrer anonymen Verborgenheit heraus, bereit, die ihnen gebührende Ehrung entgegenzunehmen. Künstlerinschriften sind zwar auch aus älterer Zeit überliefert, im 14. Jahrh. aber sieht man oder vermutet man doch wenigstens mit viel Wahrscheinlichkeit sogar die Porträts der Maler auf ihren Bildern, so glaubt man Giotto auf einem Wandbild der Unterkirche von Assisi zu erkennen. Auch von Dichtern wurde der Ruhm der bildenden Künstler verkündet. Die auf Cimabue und Giotto sich beziehende Stelle der Divina Commedia (Purg. XI, 94—96) haben wir schon erwähnt, Petrarca besang in seinen Sonetten den sienesischen Maler Simone Martini.

Nun wollten auch die Stifter kirchlicher Bilder nicht zurückstehen, sondern verlangten nach einer ihrem Verdienste entsprechenden Stellung. Die Stifterbildnisse auf den frühmittelalterlichen Mosaiken beanspruchen noch keine Porträtähnlichkeit. Auf den ältesten (Rom,

---

[1] Eine andere wichtige Stelle, die Dantes Stellung zum persönlichen Ruhm kennzeichnet, ist im siebzehnten Gesang des Paradieses (133 ff.) enthalten.

SS. Cosma e Damiano, S. Lorenzo fuori, S. Prassede, S. Marco) sind die Stifter, die auf den verhüllten Händen das Kirchenmodell tragen, wenig kleiner als die heiligen Personen.[1] Später d. h. im eigentlichen Mittelalter (12.—13. Jahrh.) wurden die Stifter gern möglichst klein gestaltet, auch liegen sie bisweilen voller Ehrfurcht auf dem Boden vor Christus und Maria, um ihre Unterwürfigkeit recht deutlich auszudrücken (Mosaiken in Grottaferrata — Rom, S. Paolo f. l. m. u. S. Maria Magg. — Palermo, Martorana).

In der Gotik wird das Größenverhältnis zwischen den Stifterfiguren und den heiligen Personen auf Bildern wieder normaler gestaltet und eine Porträtähnlichkeit wenigstens angestrebt. Die Stifter liegen nicht auf dem Boden — das hätte sich mit ihrem Selbstbewußtsein schlecht vertragen — sondern knieen meist, und sind auch nicht mehr übermäßig klein gebildet (Assisi, Stifterbildnisse in der Nikolaus- und Magdalenenkapelle von S. Francesco u. a. m.).

Größere Votivbilder, auf denen Heilige ihre Klienten der Madonna empfehlen, kommen in Oberitalien gegen Ende des 14. Jahrh. vor (Verona, S. Anastasia — Padua, Capp. S. Felice und Capp. S. Giorgio von Altichiero und Avanzo). Auf diesen Bildern sitzt die Madonna nicht wie gewöhnlich in der Mitte, sondern auf der Seite, und wie bei einer Prozession nahen sich ihr, einer hinter dem andern, die Schutzflehenden. Zu ganz besonders prachtvollen Schaustücken mit trefflichen Porträts wurden die Votivbilder von den venezianischen Malern der Renaissance ausgebildet.

Weiter gehören zu den Porträtdarstellungen die zahlreichen Papstbildnisse und Papstfiguren des Mittelalters. Die Papstmedaillons, die einst über den Mittelschiffarkaden von S. Paolo f. l. m. angebracht waren, müssen freilich mehr als Idealporträts ohne Anspruch auf Naturtreue angesehen werden.[2] Bilder Gregors IX und Innozenz' III sind unter den Wandmalereien von S. Silvestro bei Subiaco erhalten, und Giotto malte zur Erinnerung an die Verkündigung des Jubeljahres 1300 das Bild Bonifazius' VIII im Lateran. Eine größere Porträtähnlichkeit darf man vielleicht den großen stehenden oder thronenden Papstfiguren zuschreiben,[3] die in Italien ziemlich verbreitet sind.

---

[1] Die Stifterbildnisse des Kaisers Justinian und der Kaiserin Theodora in Ravenna (S. Vitale) wirken durch ihre Größenverhältnisse besonders anspruchsvoll.

[2] Dasselbe gilt von den Papstbildnissen in S. Pietro in Grado bei Pisa.

[3] Bologna, Mus. Civ. (Bonifazius VIII). Florenz, Dom (Bonifazius VIII oder Johann XXII?). Rom, S. Paolo f. l. m. (Bonifazius IX). Anagni, Dom (Honorius III). Die Büsten friedericianischer Zeit in Unteritalien, die unter dem Einfluß antiker

Die markanteste Erscheinung auf allen Porträtdarstellungen bis zum Beginn der Renaissance ist Dante, den Giotto neben seinem Lehrer, dem Dichter Brunetto Latini, an eine Wand des Pal. del Podestà (jetzt Museo Nazionale) und Orcagna neben Petrarca auf seinem Paradiesbild in S. Maria Novella malten.[1] Simone Martini aus Siena hat sich gleichfalls als Porträtmaler ausgezeichnet. Seine Bildnisse Roberts von Neapel und der Donna Laura sind leider nicht erhalten, dafür bewundern wir aber noch heute das große Reiterbildnis des sienesischen Heerführers Guidoriccio in einem Saal des Pal. Pubblico von Siena (1324).

Am deutlichsten tritt uns das neu erwachte Selbstbewußtsein und die Ruhmsucht der Menschen auf den Grabdenkmälern entgegen. Die bloße Inschrift genügte nicht mehr, sondern der Verstorbene mußte in Lebensgröße abgebildet sein, damit seine Erscheinung ebenso wie sein Name der Nachwelt erhalten bliebe:

Come, perchè di lor memoria sia,
Sopra i sepolti le tombe terragne
Portan segnato quel ch'elli eran pria,

Onde li molte volte se ne piagne
Per la puntura della rimembranza,
Che solo ai pii dà delle calcagne.

(Purg. XII, 16 ff.)

So bevölkerten sich die Wände und Nischen der Kirchen mit Figuren vornehmer und berühmter Männer und Frauen, die schließlich mehr Interesse für sich in Anspruch nahmen, als die zahllosen bekannten oder namenlosen Heiligen, die mit ihnen das Gotteshaus teilten.

Als eine weitere Frucht dieses neu erwachten Selbstgefühls müssen wir auch den stark ausgebildeten Heimatsstolz ansehen, der sich u. a. in der Verherrlichung heimatlicher Bauwerke ausspricht. Diejenigen Bauten, die Freude und Ruhm einer Stadtgemeinde bildeten, sollten möglichst naturgetreu im Bilde festgehalten werden. Einige der auffallendsten römischen Gebäude, die Säulen des Trajan und Marc Aurel, Kolosseum und Pantheon, Cestiuspyramide und Meta Romuli erkennt

---

Vorbilder entstanden, sind auch mehr als Idealporträts anzusehen. Im Jahre 1239 wurde eine Brücke zu Capua mit Büsten von Friedrich II, Pier delle Vigne und Tadeo della Sessa geschmückt. S. Venturi III, 534 ff. Das charakteristischste Beispiel für den Klassizismus des 13. Jahrh. in Unteritalien bietet die Büste Friedrichs II am Dom von Acerenza. Vergl. Delbrück in Zeitschrift für bild. Kunst 1902.

[1] Eine Zusammenstellung sämtlicher Dantebildnisse findet man bei F. X. Kraus, Dante, S. 159 ff.

man auf Hintergründen verschiedener kirchlicher Gemälde.[1] Der Florentiner Dom (span. Kapelle, Triumph des Dominikanerordens. S. Croce, Darstellung Mariä von Giov. da Milano) und die Stadt Florenz (allegorische Darstellung im Bigallo zu Florenz,[2] angeblich von Giottino) sind, wenn auch etwas phantastisch, so doch immerhin gut erkennbar wiedergegeben worden. Venedig schmückte die Markuskirche mit Bildern ihres berühmten Heiligtums (S. Marco, Mosaiken im Innern und über dem äußeren linken Westportal), Pisas Baptisterium hat Niccolo Pisano auf seiner Kanzel in Pisa gemeißelt.

Während also ältere Stadt- und Kirchenbilder nur ganz allgemein gehaltene Erinnerungsbilder darstellen,[3] war man dagegen jetzt (im 13. und 14. Jahrh.) mit vollem Bewußtsein bestrebt, das individuelle Gepräge einer Stadt oder eines Bauwerks wiederzugeben.

* * *

Unter die bunten Gestalten, die sich nach und nach in den Kreis kirchlicher Bilder eindrängten, mischten sich schließlich auch solche der antiken Mythologie. Wenn man aus den Büchern altchristlicher Schriftsteller diejenigen Stellen herausgreift, die sich auf den heidnischen Kultus beziehen, so gewinnt man daraus den Eindruck, als müsse der Abscheu vor der antiken Mythologie die Bilder der griechisch-römischen Gottheiten, Heroen und Fabelwesen auf immer aus dem christlichen Kirchengebäude verbannt haben. So halten z. B. Jul. Firm. Maternus (de errore profanarum religionum)[4] und Firmianus Lactantius (Epitome divinarum institutionum)[5] den Heiden ein langes Sündenregister der von ihnen verehrten Gottheiten vor, deren galante Abenteuer sie natürlich auf das strengste verurteilen. Für die poetische Schönheit antiker Mythen waren diese Männer völlig unempfänglich, mit derben, plumpen Händen faßten und zerstörten sie die heiteren Gebilde einer ihnen fremd und verdächtig gewordenen Welt.

---

[1] Cimabue, Kreuzigung Petri in Assisi, S. Francesco. Giotto, Befreiung des Herätikers ebenda. Spinello Aretino, Zyklus aus dem Leben des hl. Benedikt in S. Miniato bei Florenz.

[2] Abb. L'Arte VIII (1905), S. 177.

[3] Z. B. die Bilder der Hafenstadt Classis und des Palastes Theoderichs in Ravenna. S. Apoll. N. Ferner die Modelle in den Händen der Schutzheiligen.

[4] Corpus Script. ecclesiast. lt. Vol. II. Wien 1866.

[5] Bibliotheca patrum ecclesiast. cur. Gersdorf, Vol. X und XI.

Am strengsten ging Augustin mit der heidnischen Götterwelt ins Gericht. In seinen Bekenntnissen (Confess. I, 16) klagt er sich selbst an, daß er Gefallen an den Fabeln Homers und den Lügenerzählungen von den heidnischen Göttern[1] gefunden habe, deren Laster nur erdichtet seien, um als Entschuldigung für die menschlichen Schwächen zu dienen. In den Göttern sieht er feindliche Dämonen, die dem Gerichte des einzig wahren Gottes unterworfen (Civ. Dei XX, 1) und in der Hölle bestraft werden sollen (Civ. Dei XXI, 10). Noch 200 Jahre nach dem Tode Augustins findet sich Isidor von Sevilla veranlaßt, vor dem Lesen heidnischer Schriftsteller zu warnen (Sententiarum Lib. III, c. 13): «*Ideo prohibetur Christianus figmenta legere poetarum, quia per oblectamenta inanium fabularum mentem excitant ad incentiva libidinum. Non enim solum thura offerendo daemonibus immolatur, sed etiam eorum dicta libentius capiendo*».

Trotz der Predigten solcher frommen Eiferer darf man den Einfluß der Antike nicht als gebrochen ansehen. Wenn wir die altchristliche Kunst betrachten, so gewinnen wir vielmehr ein ganz anderes Bild. Hier gewahren wir nichts von einem gewaltsamen Bruch mit dem Heidentum, nicht nur formal lehnt sich die altchristliche eng an die antike (römische) Kunst an, sondern auch inhaltlich macht sie Anleihen bei der Antike. Das Bild des Orpheus, Amor und Psyche, Putten und Genien, dekorative Figuren und Masken, Personifikationen von Sonne und Meer, Winden und Himmel u. s. f. übernahmen die altchristlichen Künstler unbedenklich von ihren heidnischen Genossen.[2] Die Genrebilder auf den Mosaiken des Lateran und von S. Maria Magg. in Rom[3] verraten ebenso heidnischen Ursprung wie die gelagerten Flußgottheiten auf Bildern der Taufe Christi.

Man sieht also, in der altchristlichen Kunst lebte allen Gegenströmungen zum Trotz noch immer viel vom heidnischen Geist und von antiker Grazie. Die Kraft, die in der überlegenen Kunst und Kultur des Altertums lebte, war zu groß, als daß sie vom Christentum so leicht überwunden und durch andere Kunstideale hätte ersetzt werden können.

Auf die schöne Zeit der altchristlichen Kunstblüte folgte allerdings eine lange Epoche gänzlicher Verödung in der Kunst, während welcher allmählich auch die letzten Reste antiker Kunstvorstellungen verschwanden. Indessen erhielt sich wenigstens in der Literatur die Erinnerung

---

[1] Auch Dante spricht noch von «*Dei falsi e bugiardi*» (Inf. I, 72).
[2] Vergl. Wilpert, die Malereien der Katakomben Roms, passim.
[3] v. Hartel und Wickhoff, die Wiener Genesis, S. 86.

an das überwundene Heidentum immer lebendig, und im 12. und 13. Jahrh. feierten die antiken Dämonen und Helden ihre Auferstehung auch in der bildenden Kunst. Die klassischen Studien der karolingischen Epoche brachten die antike Welt dem Christentum wieder näher.[1] Italien, das während dieser Zeit hinter Frankreich und Deutschland zurückstand, hat wenigstens aus dem 10. Jahrh. ein interessantes Denkmal aufzuweisen, den Panegyrikus auf Berengar I[2] von Italien, in dem neben christlichen Autoren auch Homer und Virgil genannt werden.

Bei den theologischen Schriftstellern des Mittelalters führte die Antike zum Teil im Aberglauben ein spukhaftes Dasein weiter. Die heidnischen Götter und Dämonen, gegen die schon Augustin mit so viel Eifer gekämpft hatte, erscheinen als böse Geister wieder, so begegnen wir Diana in Gemeinschaft mit der Herodias unter den Hexen (Vinzenz v. Beauvais, Speculum doctrinale Lib. IX, c. 118), den Faunen und «Silvani» unter den Teufeln (Derselbe, Speculum naturale Lib. I, c. 86), den Giganten und Satyrn unter den mißgestalteten Völkerschaften (Derselbe, Speculum historiale Lib. I, c. 92), mit denen man ferne Länder bevölkerte.

In den Dichtungen aber wird dem antiken Mythus eine neue Heimstätte bereitet. Die Schriftsteller borgten ihre Stoffe ebenso gern von der griechisch-römischen Sagenwelt wie von der nordischen. Nach französischen Vorbildern wurde die Geschichte des trojanischen Krieges in Romanform verarbeitet (die Historia Trojana aus dem 13. Jahrh. von Guido delle Colonne).[3] Das Gleiche gilt von der Alexandersage, für die die französische Umarbeitung des 12. Jahrh. maßgebend wurde.[4] In den «Conti di antichi cavalieri»[5] und dem «Novellino» finden sich weitere Beispiele für Bearbeitungen antiker Sagenstoffe. Dino Compagni zeigt für die Antike schon ein eingehendes antiquarisches Interesse. Die Beschreibung des Palastes der Intelligenza gibt ihm Anlaß von den berühmten Liebespaaren des Altertums zu reden: Paris und Helena, Achilles und Polyxena, Dido und Aeneas (neben

---

[1] Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, S. 32 f. Schlosser, Schriftquellen, S. 424 ff.

[2] Ebert, a. a. O. III, 138 ff. Aus derselben Zeit stammt ein Denkmal lateinischer Volkspoesie, ein Wächterlied, in dem Erinnerungen an die alten Sagen von Troja und Rom auftauchen. Ebert, a. a. O. III, 175.

[3] d'Ancona, Manuale della letteratura ital. I, 67 f. Von der italienischen Bearbeitung sind verschiedene Texte bekannt. Vergl. d'Ancona, a. a. O. I, 131 f.

[4] I nobili fatti di Alessandro Magno, publ. Giusto Grion, Bologna 1872.

[5] Monaci, Crestomazia ital., S. 432 f.

Tristan und Isolde, Lancelot und Ginevra). Besonders eingehend schildert er aber die Geschichte Caesars (nach Lucanus), Alexanders des Großen, Trojas und des Aeneas.

Eine umfassendere Kenntnis des klassischen Altertums und der antiken Heldensagen, als die aller anderen mittelalterlichen Dichter, besaß Dante, der auch hierin den ersten Anstoß für die Renaissancebewegung im Quattrocento gab. Bedeutete für ihn die heidnische Kultur auch nicht dasselbe, wie für Petrarca und Boccaccio, so lernen wir doch aus der Divina Commedia die ganze antike Welt, soweit sie überhaupt im Bewußtsein des Mittelalters lebendig war, kennen. Daß der Dichter sich gerade Virgil zum Führer durch das Inferno und Purgatorio wählte, ist wohl der beste Beweis für die Wertschätzung, die er dem Altertum entgegenbrachte. Kein Wunder also, daß uns im Inferno eine große Anzahl antiker Gestalten der Sage entgegentritt: Minos (Inf. V, 4), die Erinnyen in der Stadt Dis (IX, 37 ff.), Minotaurus (XII, 25), die Zentauren (XII, 56 f.), Harpyen (XIII, 10 f.), Ikarus und Daedalus (XVII, 109 f.), Jason (XVIII, 82 f.), Odysseus und Diomedes (XXVI, 55 f.), Giganten (XXXI, 32 ff.). Wenn Dante als Beispiel für die Keuschheit neben Maria auch die Göttin Diana nennt (Purg. XXV, 131), die im Mittelalter, wie wir eben hörten, noch unter die Hexen gerechnet wurde, so erkennt man schon aus diesem vereinzelten Zug den Umschwung in der christlichen Gesinnung dem Heidentum gegenüber. Verschmäht es doch auch der Dichter nicht, den Gott Apoll (Par. I, 13 f.) und die Muse Kalliope (Par. XVIII, 82 f.) anzurufen, um ihn bei der Vollbringung seines Werkes zu unterstützen.

Es würde uns zulange aufhalten, wollten wir nach allen antiken Reminiszensen suchen, an denen die Divina Commedia so reich ist, nur ein allgemeines Urteil Dantes über die Heiden im Vergleich zu den schlechten Christen soll uns hier noch in die Erinnerung zurückgerufen werden. Es zeigt uns recht deutlich die Vorurteilslosigkeit des Künstlers und die Achtung vor dem Altertum, die die Grundbedingung für die weitere Entwicklung der geistigen Kultur war:

Ma vedi, molti gridan «Cristo, Cristo»,
Che saranno in giudizio assai men prope
A lui, che tal che non conosce Cristo;
(Par. XIX, 106—108.)

In romanischer Zeit wurden vielfach die Fußbodenmosaiken, aber auch einzelne Reliefs an den Wänden und Portalen der Kirchen mit antiken Darstellungen verziert. Oefters erscheinen Theseus und Mino-

taurus oder Minotaurus allein (Mosaiken in Pavia, S. Michele — Piacenza, S. Savino — Brindisi — Relief in Mailand, Mus. Archeol. — Volterra, Rel. an der Kanzel im Dom).[1] Den Raub der Helena sehen wir auf einem Mosaik in Pesaro, die Darstellung eines Mithrasopfers in Monreale (Kapitäl im Klosterhof). Orpheus, den wir aus der altchristlichen Kunst schon kennen, erscheint auf einem Relief und dem Fußbodenmosaik in S. Marco zu Venedig. Herkules, dessen Taten einen gern gelesenen Stoff in der Literatur bildeten,[2] war namentlich in der Renaissance ein beliebter Vorwurf für die Künstler,[3] kommt aber auch schon an mittelalterlichen Denkmälern vor (Reliefs an S. Marco in Venedig — am Dom von Borgo S. Donnino — in Modena[4] — am Baptisterium in Parma — im Museum von Ravenna — in Florenz, Campanile und Südportal des Domes — Bodenmosaik im Dom von Cremona).[5]

Der Lieblingsheld des Mittelalters war offenbar Alexander, in der Literatur wie in der bildenden Kunst. Seine Reise durch die Lüfte im Greifenwagen wurde mehrfach dargestellt (Reliefs in Venedig, S. Marco — Borgo S. Donnino — Bitonto. Mosaik in Otranto). In den «nobili fatti di Alessandro Magno» ist diese Begebenheit mit großer Naivität geschildert. Die Art, wie Alexander seine Luftschiffahrt in Szene setzt, erinnert an Münchhausensche Abenteuer. Er soll sich nämlich eigens für diesen Zweck einen Wagen haben bauen lassen, dem er vier Greife vorspannte. An langen, in die Höhe gerichteten Stangen oder Lanzen wurden dann vor den Köpfen der Tiere Speisen befestigt. Um diese zu erlangen, erhoben sich die hungrigen Greife in die Lüfte und flogen soweit, als es dem König beliebte. Als dieser zurückzukehren wünschte, richtete er einfach die Stangen nach unten, so daß die Greife, immer von Hunger und Durst gepeinigt, ihren Flug nach abwärts nahmen, und so gelangte Alexander wohlbehalten auf die Erde zurück. Man wird diese Szene gewiß nicht ohne moralisierende Nebenabsicht an den Kirchen angebracht haben, als Warnung nämlich vor allzugroßer Vermessenheit, als ein Bild der vielgeschmähten Superbia.

---

[1] Ueber die «Labyrinthe» vergl. Sauer, Symbolik, S. 350. In Italien sind Labyrinthe erhalten in Pavia, S. Michele — Piacenza, S. Savino — Brindisi, S. Giov. al sepolcro — Lucca, S. Martino.

[2] U. a. Fazio degli Uberti, Dittamondo Lib. IV, c. 1.

[3] In Siena (Dom), sogar am Taufstein (!) A. Federighis zwei Herkulesszenen: Herkules mit dem Löwen und Herkules und Nessus. Sonst häufig in der Kleinplastik.

[4] Venturi Storia III, 147 Fig. 123.

[5] Herkulesszenen häufig auch auf mittelalterlichen Elfenbeinkästen, Herkulesfiguren an der Baptisteriumkanzel von Pisa und im Camposanto derselben Stadt aus der Schule der Pisani.

Die antike Götter- und Dämonenwelt ist in der mittelalterlichen Kunst spärlicher vertreten, als die Heroen und Helden der Sage. Der Satyr gab zwar dem christlichen Teufel seine Gestalt, wie wir oben gehört haben, in seiner ursprünglichen antiken Auffassung dagegen ist er selten (Parma, Rel. am Baptisterium). Amor, der «Daemon fornicationis», wie ihn Isidor von Sevilla nennt (Etymol. Lib. VIII, c. 11), war so gründlich in Verruf gekommen, daß ihn selbst Giotto noch auf seiner Allegorie der Keuschheit in Assisi von Engeln in den Höllenpfuhl stoßen läßt. Milder verfuhren die Dichter mit ihm, namentlich die Lyriker, die nicht müde werden, seine Macht zu schildern. Brunetto Latini beschreibt ihn in seinem Tesoretto ähnlich, wie wir ihn bei Giotto sehen:

I' vidi ritto stante
Ignudo un fresco fante,
Ch' avea l'arco e li strali,
Ed avea penne ed ali.
Ma neente vedea . . . . .

(Tesoretto, Ges. XXI.)

Petrarcas Trionfo d'amore und Boccaccios Amorosa visione brachten den gehaßten und gefürchteten Cupido wieder zu Ehren. Putten und geflügelte Genien kommen seit Giotto namentlich im Ornament häufig vor,[1] einen Genius mit der umgekehrten Todesfackel stellt ein Relief am Dom zu Modena dar.[2] Personifikationen der Winde, ganze Figuren oder Köpfe, die in Hörner stoßen, sieht man auf Bildern Giottos (Rom, Navicella), der Capp. degli Spagnuoli (Navicella), auch auf einem Gemälde in den Uffizien, die Einsiedler in der Thebais darstellend.[3] Die «Terra», eine weibliche Gestalt mit Tieren, die an ihren Brüsten saugen, erkennen wir an mittelalterlichen Portalen und Kapitälen (Bronzetür von S. Zeno in Verona — Kapitäle in Pavia, Mus. Civ. und Benevent, S. Sofia).[4]

Zahlreich sind die antiken Fabeltiere, die an mittelalterlichen Kirchengebäuden ihr Unwesen treiben, doch mag es genügen, hier

---

[1] Z. B. Assisi, auf ornamentalen Deckenmalereien der Oberkirche. Florenz, Gewölbe der Strozzikapelle. Ferner auf gemalten Architekturen und im Rankenwerk spätgotischer Portale.

[2] Venturi, Storia III, 142.

[3] Dante erwähnt im Par. (XXVIII, 78 f.) den Boreas, der die Backen bläht. So malte auch Botticelli die blasenden Winde (Geburt der Venus und Frühling).

[4] Theodulf beschreibt die Terra als «pulchra virago quae puerum lactat usw.» Schlosser, Quellenschriften, S. 124. Vergl. Leitschuh, Gesch. der karol. Malerei, S. 284.

nur ihre Namen zu nennen: Chimära,[1] Sphinx,[2] Zentauren,[3] Sirenen,[4] Greife,[5] Hippokamp, Flügelroß[6] (Pegasus).

Eine berühmte antike Figur, der Dornauszieher, ist von der italienischen Kunst oft als Monatsfigur verwendet worden.[7] Die Versuche das entzückende Original zu kopieren, sind freilich roh und unbeholfen genug ausgefallen.

Als eine mittelalterliche Umformung antiker Karyatiden und Telamonen können die zahlreichen Tragfiguren bezeichnet werden, die die Säulen der Portale, Kanzeln, Osterleuchter usw. auf ihren Rücken oder Köpfen tragen. Masken und dekorative Köpfe wurden von Niccolo Pisano und seiner Schule gern in Verbindung mit der Architektur angebracht.

Vergessen wir zum Schluß nicht, daß auch durch die Bilder berühmter Dichter, Philosophen, Fürsten und anderer antiker Persönlichkeiten die Erinnerung an das klassische Altertum immer wach erhalten wurde. Auf Bildern der sieben freien Künste wurden, wie wir weiter oben erfahren haben, die antiken Vertreter der Wissenschaften oft abgebildet. Auf diese Weise trug das Mittelalter die ihnen gebührende Dankesschuld ab. Dante, der wohl wußte wie sehr das Mittelalter dem Heidentum verpflichtet war, versammelte die antiken Helden und Philosophen im obersten Höllenkreis, wo die Ungetauften sich aufhalten, dem Ausgang am nächsten. Mit dem Ausdruck höchster Ehrerbietung spricht er von Homer und den römischen Dichtern, von Sokrates, Plato, Aristoteles und vielen anderen (Inf. IV, 70 ff.).

Plato und Aristoteles verherrlichen auf dem Gemälde Trainis (in Pisa, S. Caterina) den Triumph des hl. Thomas von Aquino. Auch in der spanischen Kapelle finden wir unter anderen Weisen des Altertums den Aristoteles, an dessen Autorität im Mittelalter niemand

---

[1] Ein schönes Beispiel auf dem Mosaik in Pavia, Venturi III, Fig. 396.

[2] Rom, Kanzel in S. Cesareo und Osterleuchter in S. Paolo f. l. m. Altarschranke im Dom von Cività Castellana, Portal in Ferentino. Viterbo, Museum usw.

[3] Sehr häufig an Portalen, Kapitälen, Mosaiken. Zentaur, die Hoffart symbolisierend: Giotto, Allegorie des Gehorsams, Assisi, S. Francesco.

[4] Ebenfalls sehr häufig, Sinnbild der Luxuria.

[5] Wie die vorigen sehr zahlreich vertreten. Dante vergleicht Christus mit einem Greifen, der den Siegeswagen der Kirche zieht (Purg. XXIX, 106 ff.), meist wird dem Greifen aber eine böse Nebenbedeutung zugesprochen werden müssen.

[6] Venedig, Mus. Civ. und S. Marco, Bodenmosaiken. Auf Reliefplatten des 9. Jahrh. in Neapel (S. Giov. Magg.) und Sorrent, Bertaux, Fig. 18 und 19.

[7] Monatsdarstellungen in Parma (Dom), Mailand (S. Ambrogio), Pisa (Bapt.), Florenz (Mus. Naz.), Otranto (Dom), Ravello (Pal. Rufolo).

zu zweifeln wagte.[1] Die Malereien hinter der Kanzel von S. Fermo in Verona enthalten Bilder des Seneca und Boëthius. Den Boëthius, dessen «Tröstungen der Philosophie» im Mittelalter und auch später noch so uneingeschränktes Ansehen genossen, versetzte Dante sogar ins Paradies, wo er zusammen mit Thomas von Aquino, Salomon und anderen genannt wird. Nicht minder groß war der Ruhm des Virgil im Mittelalter, von dem man annahm, daß er mit prophetischen Worten auf das Christentum hingewiesen habe. Dante hat ihm in seiner Divina Commedia ein unvergängliches Denkmal gesetzt, in bescheidenerer Weise ehrte ihn seine Vaterstadt Mantua durch Aufstellung einer Figur am Broletto. Trajans Gerechtigkeit, die in mittelalterlichen Legenden noch fortlebte,[2] und von Dante ausführlich beschrieben wurde (Purg. X, 70 ff.), ist auf einem Kapitäl am Palazzo Ducale wiedergegeben. Auch ihn beanspruchte der christliche Himmel für sich, in den er dank der Fürbitte des hl. Gregor aufgenommen werden konnte.[3]

Zum Schluß gedenken wir noch der Sibyllen, jener weissagenden Frauen des Altertums, von denen zwei Italien angehörten, die Sibylle von Cumä und von Tibur. Ihre Weissagungen sollen nach altchristlichem und mittelalterlichem Glauben auf Christus und das Erscheinen des Antichristen hingewiesen haben,[4] und der Erythraeischen Sibylle wurde ein Akrostichon zugeschrieben, in dem ein Hinweis auf das jüngste Gericht enthalten war.[5] Ihre Zahl schwankt, Isidor von Sevilla zählt zehn Sibyllen auf: Prima de Persis. Secunda Lybissa. Tertia Delphica. Quarta Cimmeria. Quinta Erythraea. Sexta Samia. Septima Cumana. Octava Hellespontia. Nona Ancyrae (Phrygia). Decima Tyburtina (Etymol. Lib. VIII, c. 8).[6] Fazio degli Uberti (Dittamondo Lib. I, c. 15) kennt gleichfalls zehn Sibyllen: Cassandra

---

[1] Die bekannte Fabel von Aristoteles, der von einem Weib geritten wird, ist auf einer Wandmalerei in Treviso (im Museum. S. Jhrb. d. kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses 1898) und auf einem französischen Elfenbeinkasten der Sammlung Carrand in Florenz zu sehen, kommt aber wie es scheint sonst in Italien im Mittelalter nicht vor.

[2] Z. B. in den «Fiori e vita di filosofi e di altri savi e imperatori». Monaci, Crestomazia, S. 487 f. — Fazio degli Uberti, Dittamondo, Lib. II, c. 6.

[3] Im Himmel sieht ihn auch Dante, Par. XX, 44 f.

[4] Firm. Lactantius, De vita beata Lib. VII, c. 16 und 19, 23, 24.

[5] Augustin, Civ. Dei XVIII, 23. — Beda, Sibyllinorum verborum interpretatio (Migne 90) — Vinzenz von Beauvais, Speculum hist., Lib. II, c. 100. An die erythraeische Sibylle erinnert auch das:

Dies irae, Dies illa solvet saeclum in favilla,
Teste David cum Sibylla.

[6] Ebenso Beda, Sibyllinorum verborum interpretatio.

— Delphica — Cumana (Cimmeria) — Persica — Eritrea — Samia — Cumana — Amaltea — Pontica — Tiburtina.

In der Malerei erscheinen die Sibyllen zum erstenmal auf den Fresken von S. Angelo in Formis. Simone Martini malte sie im Papstpalast von Avignon (Halle des Konsistoriums), Signorelli auf seinen Fresken in Orvieto. An Kanzeln finden sie sich in Ravello,[1] Sessa und Pistoja, S. Andrea, von Giovanni Pisano, der die durch göttliche Offenbarungen erregten Seherinnen trefflich zu schildern wußte.[2] Derselbe Künstler brachte die Figur einer Sibylle an der Domfassade in Siena an. In den Nischen des Campanile zu Florenz stehen Sibyllen neben Propheten. Am Portal — wo sie in Frankreich gewöhnlich stehen[3] — sehen wir sie in S. Petronio zu Bologna (von Jacopo della Quercia).[4]

---

[1] Venturi III, Fig. 525.

[2] Eine andere Sibylle Giov. Pisanos im Berliner Museum.

[3] Kathedralen von Laon und Auxerre (Mâle, a. a. O., S. 380).

[4] Ueber den Gegenstand vergl. weiter bei Justi, Michelangelo, Leipz. 1900, S. 78 ff.

VII. KAPITEL.

DIE TIERWELT.

DIE Betrachtung der Tierwelt gab den Kirchenschriftstellern willkommenen Anlaß, moralisierende Bemerkungen über die Eigenschaften der Tiere anzustellen, besonders bei den Erklärungen zur Genesis.

Die Homilien Basilius des Gr.[1] über das Sechstagewerk, das Hexaëmeron des Ambrosius[2] und andere Schriften behandeln die Tierwelt in allegorisierender Weise, wozu Philo von Alexandrien[3] schon die erste Anregung gegeben hatte.

Für die Auffassung der karol. Epoche von der Tierwelt, ihrer symbolischen Bedeutung und ihrer sonstigen wunderbaren Eigenschaften, bietet Rabans Schrift «de Universo» ein bezeichnendes Beispiel. Die Tiere sind hier natürlich nicht Gegenstand wissenschaftlicher Forschung, sondern theologischer Spekulation, sie interessieren in der Hauptsache nur insofern, als sie für eine moralisierende Interpretation geeignet sind, und zwar kann man ganz einfach unterscheiden zwischen Tieren, denen eine gute, solchen, denen eine böse, und endlich solchen, denen beide Bedeutungen zukommen. Die Tiere sollen uns durch ihre wirklichen oder erdichteten Eigenschaften an Christus, die Jungfrau Maria, an die Gläubigen und Auserwählten, aber auch an die Sünder, die Ungläubigen (Juden und Heiden) und den Teufel erinnern.[4]

---

[1] Ausgew. Schriften des hl. Basilius d. Gr. Bd. I, Homil. 7—9.
[2] Bibliotheca Patr. Eccl. Vol. IX, Lib. V und VI des Hexaëmeron.
[3] Siegfried, Philo von Alexandrien, S. 182 ff.
[4] Migne 111. Vergl. Pitra, Spicilegium Solesmense. II. Melitonis Clavis Cap. VIII u. IX.

Die inhaltsreichen Enzyklopädien des Mittelalters verfolgen diese unwissenschaftliche Methode weiter. Irgend ein wesentlicher Unterschied besteht nicht in den Anschauungen und Vorstellungen eines Vinzenz von Beauvais, Honorius Aug., Hugo von St. Victor und der älteren Literatur. Der erstere in seinem Speculum naturale, Honorius Aug. in seinem Werk «Imago mundi», Hugo von St. Victor in seiner Schrift «de bestiis» geben ungefähr das wieder, was man im 12. und 13. Jahrh. über die Tiere wußte oder dachte. Die Tiere werden der Reihe nach besprochen, und für ihre Reihenfolge bleibt den mittelalterlichen Schriftstellern ebenso wie den altchristlichen die Schöpfungssage der Genesis maßgebend.

Vinzenz v. Beauvais widmet das XVI. und XVII. Buch seines Speculum naturale dem fünften Schöpfungstag. Einige allgemeine Bemerkungen über die Natur der Vögel und Fische leiten die Abhandlung über die Tiere ein, die, alphabetisch geordnet, eins nach dem anderen besprochen werden. Dabei vermischt er Natur und Sage in echt mittelalterlicher Weise, so wird in dem Kapitel über die Vögel auch der wunderbaren Eigenschaften des Pelikan gedacht, und zusammen mit den Fischen behandelt er die Nereiden, die Szylla und die Sirenen. Das achtzehnte bis zweiundzwanzigste Buch umfaßt die Reptile, Insekten und Säugetiere, also die Geschöpfe des sechsten Tages. Auch hier wird die dürftige Kenntnis der Tierwelt durch die Sage bereichert. Im Anschluß an die Schlangen bespricht z. B. der Verfasser den Aspis und Basilisk. Unter den Insekten werden die Biene und Ameise besonders hervorgehoben, letztere wurde schon in den Homilien Basilius des Großen und später von Ambrosius (Hexaëmeron Lib. VI, de opere sexti diei) als Muster des Fleißes hingestellt.[1] Der Schein der Wissenschaftlichkeit wird durch einige Bemerkungen über die Nahrung der Tiere, ihre Gliedmaßen, ihre Geschlechter und die Art ihrer Fortpflanzung gewahrt, aber die Forschung steht doch völlig unter dem Zwang der lehrhaften Tendenz und der Sucht nach dem Wunderbaren.

In ähnlicher Weise, nur kürzer als Vinzenz v. Beauvais, bespricht Honorius Aug. in seiner Schrift De Philosophia mundi die Fische, Vögel und Säugetiere. In seinen drei Büchern «de Imagine mundi» gibt der Verfasser, nachdem er über die Welt im allgemeinen, über das Paradies und seine vier Ströme gesprochen hat, eine höchst phan-

[1] Die Biene galt als Muster der Keuschheit, und wurde darum der Jungfrau Maria in der Gebetsformel bei der Kerzenweihe verglichen. S. Duchesne, Origines etc. S. 255.

tastische Schilderung Indiens und seiner Bewohner. Aus diesem Wust abergläubischer Vorstellungen scheint nur eine ganz entfernte Kenntnis der Menschenaffen als einzige wissenschaftlich begründete Tatsache hervorzugehen.[1]

Daß man in vielen Tieren die erklärten Feinde der Menschen sah, lehrt uns die Schrift Innozenz' III «De contemptu mundi» (Lib. I, c. 20). Die Worte des Papstes geben offenbar eine allgemein verbreitete Ansicht wieder, die künstlerisch ihren Ausdruck in der massenhaften Verwendung von Tierfiguren am Kirchengebäude und auch sonst fand.[2]

Die sinnbildliche Bedeutung einiger Tiere und Fabelwesen findet auch bei Thomas von Aquino ihre Berücksichtigung. Nach ihm bedeutet der Adler den Stolz, der Greif die Grausamkeit, der Storch den Neid u. s. f. (Summa II, 1. Qu. 102, Art. 6). Ebenso mißt Dante den Tieren, die ihm auf seiner Reise zur Hölle im finsteren Wald begegnen, eine tiefere Bedeutung zu: Panther,[3] Löwe und Wolf, d. i. die Sinnenlust, Ehrgeiz und Habsucht bedrängen den Dichter und suchen ihn von seinem Wege abzulenken.

Durch den «Tesoro» des Brunetto Latini, der populärsten enzyklopädischen Schrift in Italien, erfahren wir, was man im Zeitalter Dantes von der Tierwelt dachte und der Erwähnung wert fand. Dieselbe kindliche Leichtgläubigkeit gegenüber allen Wundererzählungen aus fremden Gegenden und Erdteilen begegnet uns auch hier wieder. Manche der irrtümlichen Vorstellungen lassen sich bis zur Antike zurück verfolgen, vielen mittelalterlichen Schriftstellern diente die Weltbeschreibung des Solinus Polyhistor als Quelle.

Einen klassischen Ausdruck fanden alle die den Tieren angedichteten merkwürdigen Eigenschaften im Physiologus,[4] dessen älteste

---

[1] De Imagine mundi Lib. I, c. 12. «*Sunt ibi quaedam monstra quorum quaedam hominibus, quaedam bestiis ascribuntur.*» Weiter spricht er von Ungeheuern, die halb Mensch, halb Hund sind, von Einäugigen und solchen ohne Köpfe, die das Gesicht auf der Brust tragen, von Arimaspen und Zyklopen.

[2] In der Weisheit Salomonis werden die Tiere (Bären, Löwen, Tiere, die Feuer speien) als Werkzeuge göttlicher Rache angesehen (XI, 15 ff.).

[3] Dem Panther rühmte man einen besonders wunderbaren Geruch nach. Mazzeo Ricco (13. Jahrh.) preist den Mund seiner Herrin mit den Worten:

E la bocca aulitusa
Più rende aulente aulore
Che non fa una fera,
Ch' ha nome la pantera.

D'Ancona, Manuale I, S. 72. Wie so viele andere stammt auch diese Erzählung vom Panther aus dem Physiologus.

[4] Strzygowski, Der Bilderkreis des griech. Physiologus, Lpz. 1899, passim. Ebert, a. a. O. III, 75 ff.

griechische Fassung wahrscheinlich in Alexandrien entstanden war, und der seit dem 5. Jahrh. in lateinischer Uebersetzung verbreitet war.

Soweit die altchristliche Kunst die Tiere dekorativ verwendete, ahmte sie die Antike nach, die aus rein aesthetischen Gründen ohne jeden lehrhaften Zweck jene bunte, bisweilen aus phantastischen Kombinationen entstandene Tierwelt hervorgebracht hatte. Wie bei einigen figürlichen Darstellungen so sehen wir auch bei den dekorativen Tierbildern keinen nennenswerten Unterschied zwischen der ältesten christlichen und der antiken (spätrömischen) Kunst.

In der Tiersymbolik hat sich die altchristliche Kunst eine leichtverständliche und auch dem künstlerischen Geschmack genügende Sprache gebildet, leichtverständlich, weil sie an allbekannte Worte der Bibel anknüpft. Die gebräuchlichsten Tiersymbole sind: Der Hirsch. Er versinnbildlicht die Seele, die nach der Taufe verlangt («Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreiet meine Seele, Gott, zu dir». Ps. XLII, 2). Der Fisch bedeutet die Gläubigen. Er erinnert uns an das Wort Christi an seine Jünger von den Menschenfischern (Matth. IV, 19). Die einzelnen Buchstaben des griechischen Namens ΙΧΘΥC bilden außerdem das bekannte Akrostichon (ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ), das zu einer Weissagung auf das jüngste Gericht erweitert der Erythräischen Sibylle in den Mund gelegt wurde. Wie der Fisch als Symbol zugleich für die Gläubigen und für Christus gebraucht wurde, so auch das Lamm. Es ist dasjenige Symbol, das während des ganzen Mittelalters und auch später noch die weiteste Verbreitung fand, wie ja auch die Worte der Bibel oft genug an das Lamm erinnern. Die Taube — in antiker Zeit Symbol der Venus — wird zum Symbol der christlichen Seele (in den Katakomben mit einem Oelzweig im Schnabel, trinkend oder an Trauben pickend). Der Pfau — einst der Juno geheiligt — stellt die Unverweslichkeit dar (Aug. De Civ. D. XXI, c. 4). Als Sinnbild und Beweis für die Unsterblichkeit wurde der Phönix in Anspruch genommen.

Das Mittelalter kannte diese Symbole oder verwendete sie doch nur zum Teil. Das Symbol des Fisches als Christus — in altchristlicher Zeit eines der verbreitetsten — verschwindet ganz aus der Kunst. Nur das schöne Bild vom Fischzug, auf das sich Ambrosius im Hexaëmeron (Lib. V, c. 6) und Augustin beziehen (Civ. D. XXII, c. 5), taucht noch einmal auf dem Taufbrunnen in Grottaferrata auf.

Auch der Hirsch, der wegen seiner oben angedeuteten sinnbildlichen Bedeutung passender Weise in Baptisterien dargestellt

wurde[1] (Neapel, S. Giov. in fonte), wird im Mittelalter nur selten verwendet. Wo er erscheint, wie auf den Apsismosaiken des Lateran von Jacopo Torriti (1291) und in S. Maria Maggiore zu Rom (vom selben Meister), haben offenbar altchristliche Vorbilder mitgewirkt.

Als Sinnbild Christi (nicht vor dem 4. Jahrh. nachweisbar) steht das Lamm auf dem mystischen Berg, eine beliebte Apsis- und Triumphbogenkomposition, die in Rom noch im 13. Jahrh. nachgeahmt wurde.

Schon mehrfach haben wir darauf hingewiesen, daß Darstellungen, die in altchristlicher Zeit mit Vorliebe an den Triumphbögen oder Apsiden der Basiliken angebracht wurden, im Mittelalter die Portale der Kirchen schmückten. Das gilt auch von dem Lamm Christi, das an zahlreichen Portalen auf dem Architrav oder im Tympanon vorkommt. Die Kunst des Nordens ist sehr viel sparsamer mit diesem Symbol, auch hierbei zeigt sich wieder der eigenartige Charakter der italienischen Kunst des Mittelalters, in der die altchristliche und antike Kunst noch so deutlich nachwirken.

Ferner wurde das Lamm Christi auf Steinkreuzen angebracht (Bologna, S. Petronio. Faenza, Museum), die ursprünglich an den Straßen aufgestellt und später in die Kirchen (und Museen) versetzt wurden, doch hat diese symbolische Andeutung der Kreuzigung Christi,[2] die auf ältere Vorbilder zurückgreift (S. Marco, vordere Tabernakelsäule), keine große Verbreitung gefunden.

Auch Altäre und Ciborien zeigen bisweilen das Bild des Lammes Christi (Mailand S. Ambrogio am Silberaltar, umgeben von den Evangelistensymbolen — Bagnacavallo). Es ist das eine deutliche Anspielung auf das Meßopfer, das am Altar vollzogen wird, und uns den Opfertod des Lammes in Erinnerung bringen soll.

Weniger augenfällig sind die Beziehungen in den Fällen, wo das Lamm auf Sarkophagen steht (Ferrara, Universität — Padua, S. Antonio), obschon auch da schließlich ganz allgemein an das Vorbild Christi gedacht werden kann, das er uns durch seinen Tod gegeben hat.

Das Lamm auf einem Taufbrunnen in Barletta soll wohl an das

---

[1] Duchesne, Origines etc. S. 309, teilt die in altchristlicher Zeit bei der Taufhandlung gebräuchlichen Gesänge mit, darunter auch «*Sicut cervus desiderat ad fontes*».

[2] Mit Bezug auf Isaias LIII, 7. «*Oblatus est, quia ipse voluit, et non aperuit os suum: sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondente se obmutescet, et non aperiet os suum.*»

«Ecce Agnus Dei» Johannes des Täufers erinnern. Der Altar von S. Cesareo in Rom bietet ein vereinzeltes Beispiel für eine Darstellung der Apostellämmer an einem Altar, auf Sarkophagen — schon in altchristlicher Zeit nicht allzu häufig — kommen sie im Mittelalter nirgends vor.

Auch die Taube als Symbol für die Apostel gehört dem Mittelalter nicht eigentlich an, einige Ausnahmen (S. Clemente, Apsismosaik, auf dem Kreuz Christi — S. Cesareo, Altar) kommen charakteristischerweise in Rom vor, wo die altchristliche Ueberlieferung sich am längsten erhielt.

In einer anderen Gestalt lebt das Symbol der Taube allerdings auch im Mittelalter noch fort, nämlich als eucharistische Taube auf kirchlichen Gefäßen.

Der Pfau taucht in der Renaissance als Symbol der Eitelkeit wieder auf. Im Mittelalter scheint man sich seiner symbolischen Bedeutung kaum mehr bewußt gewesen zu sein, denn während er nicht nur in altchristlicher Zeit, sondern auch in der hauptsächlich auf dekorative Wirkung ausgehenden Kunst des achten bis zehnten Jahrhunderts eine hervorragende Rolle spielte (auf Altarplatten, Ciborien, Schranken, Sarkophagen usw.), tritt er später mehr zurück, oder wird doch nur als ornamentales Schaustück namentlich in der Mosaikmalerei verwendet.

Dagegen ist der Wundervogel Phönix im mittelalterlichen Glauben immer lebendig geblieben. Als Beweis für die Unsterblichkeit wird er schon von Tertullian und Commodian angeführt. Lactantius[1] widmete ihm 85 Distichen, Ambrosius erwähnt seiner im Hexaëmeron.[2] In einem angelsächsischen Gedicht[3] wird er als

---

[1] Carmen de Phoenice. (Firmiani Lactantii opera. Ed. Fritzsche):

Hoc nemus, hos lucos avis incolit unica Phoenix:
Unica, sed vivit morte refecta sua.
Paret et obsequitur Phoebo memoranda satelles.
Hoc natura parens munus habere dedit.
Lutea cum primum surgens aurora rubescit,
Cum primum rosea sidera luce fugat,
Ter quater illa pias immergit corpus in undas;
Ter quater vivo gurgite libat aquam.
Tollitur, ac suum considit in arboris altae
Vertice, quae totum despicit una nemus:
Et comersa novos Phoebi nascentis in ortus,
Exspectat radios et iubar exoriens.

[2] Hexaëmeron Lib. V, c. 23. «*Doceat igitur nos haec avis vel exemplo sui resurrectionem credere, quae et sine exemplo et sine rationis perceptione ipsa sibi insignia resurrectionis instaurat.*»

[3] Ebert, a. a. O. III, 73 ff.

Vorbild Christi und der Seligen gepriesen, als Symbol der Auferstehung bei Honorius Aug. (Speculum Ecclesiae). Im «defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae» dient der Phönix als Beweis für die Jungfrauschaft Mariae:

Fenix si in igne se reformare valet,
Cur mater dei digne virgo non generaret.[1]

Auch in der italienischen Literatur lebt der Phönix fort, Brunetto Latini schreibt über ihn im Tesoro (V. Cap. 26) und Dante nennt ihn im Inferno (XXIV, 106 f.).

Auf den Denkmälern erscheint er in zweifacher Darstellung, entweder auf einem Nest in der Krone einer Palme sitzend, so besonders auf Mosaiken (Rom: SS. Cosma e Damiano — S. Cecilia — S. Prassede — Lateran, Apsismosaik von Jac. Torriti) oder sich selbst verbrennend (Relief am Dom von Messina), in letzterer Form besonders in der nordischen Kunst.[2]

Häufiger ist das Bild des Pelikan, der sich die Brust öffnet, um mit seinem Blut seine Jungen zu tränken. Er symbolisiert den Gekreuzigten, der für uns sein Blut vergossen hat, und wird darum vorzugsweise in Zusammenhang mit der Kreuzigung oder den im 14. Jahrh. beliebten Kreuzallegorien auf Wand- und Tafelbildern gemalt. Vielleicht war Giotto der erste, der den Pelikan in dieser Zusammenstellung mit dem Gekreuzigten darstellte, jedenfalls sind die späteren Trecentisten seinem Beispiel gefolgt. Die Malerei des 14. Jahrh. bietet hierfür die zahlreichsten Beispiele. Unabhängig von der Kreuzigung, jedoch sehr viel seltener, kommt der Pelikan auch auf älteren Denkmälern vor (Kanzel von S. Ambrogio in Mailand — Relief am Dom von Modena).

Das Märchen vom Pelikan ist natürlich auch der mittelalterlichen theologischen wie profanen Literatur bekannt. Brunetto Latini (Tesoro V, c. 30) und Fazio degli Uberti (Dittamondo Lib. VI, c. 5) übernahmen diese Sage aus dem Physiologus. Dante nennt Christus geradezu «unseren Pelikan» (Parad. XXV, 112).

Zu den wenigen Fabeltieren, die auch im Zeitalter der Renaissance noch weiterlebten, gehört das Einhorn, ein wildes und gefährliches Geschöpf, das nach mittelalterlicher Vorstellung nur von einer keuschen Jungfrau bezähmt werden konnte und in der lehrhaften

---

[1] Miniaturblatt des Wiener Hofmuseums aus der 2. Hälfte des 15. Jahrh. S. J. v. Schlosser im Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen, Wien 1902, S. 287 ff.
[2] Vergl. Piper, Mythologie der christlichen Kunst I, 446 ff.

Poesie des Mittelalters zum Lob und Preis der Jungfrau Maria besungen wurde. Auch verglich man das Einhorn mit Christus, weil er den Schoß einer reinen Jungfrau erwählt hatte. Brunetto Latini erzählt von den wunderbaren Eigenschaften dieses wilden Tieres im Tesoro (Lib. V, c. 65).

In der italienischen Kunst sieht man das Einhorn entweder allein (auf Mosaiken in Otranto — Ravenna, S. Giovanni — S. Maria del Patir b. Rossano) oder der Erzählung entsprechend zusammen mit einer Jungfrau (Parma, Baptisterium). Auf den Trionfi der Renaissance ziehen Einhörner den Wagen der Keuschheit, so z. B. bei Piero della Francesca auf seinem Bilde der Battista Sforza in den Uffizien.

Nur wenige Fabeltiere können ihren Ursprung bis auf die Bibel zurückführen, wie der Aspis und Basilisk (Ps. XC, 13. Lucas X, 19). Honorius Aug. gibt uns eine Erklärung dieser sagenhaften Geschöpfe. Danach bedeutet der Löwe den Antichristen, der Drache den Teufel, der Basilisk den Tod und der Aspis die Sünde (Speculum ecclesiae, dominica in palmis.). In die spätere Literatur Italiens sind diese Erklärungen gleichfalls übergegangen.[1]

Die Darstellung von Aspis und Basilisk, Löwe und Drache ist seit dem fünften Jahrhundert nachweisbar (auf Sarkophagen in Ravenna, Garr. V, 344, 1. und ebda. im Baptisterium. Garr. VI, 406, 4. Tonlampen mit der gleichen Darstellung in Rom, Mus. Naz. Venturi I, Fig. 424). Im Mittelalter findet man diese Fabeltiere vorzugsweise an Kirchenportalen (Modena — Ancona — Troja — Bitonto), aber auch an anderen Stellen, so in Assisi am Bischofsthron und an den Kanzeln des Niccolo Pisano in Siena[2] und Giov. Pisano in Pistoja (S. Andrea), endlich in Parma unter anderen Fabeltieren außen am Baptisterium und in Venedig auf dem Bodenmosaik von S. Marco.

Kein Tier hat eine so dauernde Stellung in der bildenden Kunst behauptet, als der Löwe. Er gilt als ein Bild der wilden Kraft, des Mutes und der Schönheit, gepaart mit edlem Sinn, Eigenschaften, die ebenso geeignet sind Bewunderung wie Furcht einzuflößen. Jenachdem also mehr die eine oder andere Seite seines Wesens betont wird, ist der Löwe das Symbol des Guten oder Bösen. Zwar vergleicht schon die Apokalypse Christus mit dem Löwen, in der altchristlichen Kunst scheint er aber doch vornehmlich nur dekorativ verwendet

[1] Brunetto Latini, Tesoro II, cap. 2 und 3. — Dittamondo V, cap. 17.

[2] Hier steht Christus auf den Fabeltieren in ähnlicher Weise, wie der «*Beau Dieu*» am Portal der Kathedrale von Amiens.

worden zu sein. Um so häufiger aber treffen wir sein Bild im Mittelalter an, und zwar vor allem an der Stelle, an der ihn schon die heidnische Kunst verwendete (als Symbol der Wachsamkeit), nämlich am Portal.

Löwenportale sind über ganz Italien verbreitet, Oberitalien aber darf sich rühmen unter ihnen die schönsten zu besitzen, mit wahren Prachtexemplaren dieser Bestien, die häufig Menschen oder Tiere zwischen ihren Klauen gepackt haben und dann den Teufel symbolisieren.[1] Daß sie gezwungen sind auf ihrem Rücken die Säulen der Portale zu tragen, gibt ihnen noch einen besonderen Sinn. Wie der Teufel in der Legende müssen auch sie wider ihren Willen ihre Kräfte in den Dienst der Kirche stellen, so daß sie, wenn sie auch das Böse wollen, doch das Gute schaffen. Ebenso kann man sie aber auch — falls ihre Grausamkeit nicht durch das Zerfleischen von Menschen oder Tieren zum Ausdruck gebracht ist — als Symbol des Guten oder Christi auffassen, auf den sich die christliche Kirche aufbaut, wie die Säule auf dem Rücken des Löwen. Solange die bilderreiche Sprache der romanischen Kunst Geltung hatte, blieben auch die Löwenportale in Gebrauch. Die Gotik mit ihrem etwas nüchternen Sinn verwendete sie nicht mehr oder doch nur sehr selten.

Auf den Physiologus weist eine Szene hin, die in der nordischen Kunst häufiger als in Italien vorkommt, die Löwin, die ihre Jungen durch den warmen Hauch ihres Rachens nach drei Tagen zum Leben erweckt. Man sah in dieser Fabel vor allem eine Beziehung zur Auferstehung Christi am dritten Tage (Florenz, erstes Portal auf der Nordseite).

Die allerheiligsten Personen wurden ebenso wie ihr Widersacher, der Satan, gern mit Tieren verglichen, und wie es neben den Tieren, denen je nach den Umständen eine gute und böse Bedeutung zukommt, solche gibt, die nur das gute Prinzip vertreten, wie das Lamm, so finden sich auch solche, die im Gegenteil nur das Böse symbolisieren. Stets erscheint der Satan beim Sündenfall in der Gestalt der Schlange, allein aber scheint sie niemals vorzukommen. Um so häufiger ist dagegen der Drache, mit dem der Teufel in der Apokalypse verglichen wird, und der aus allen möglichen phantastischen Zusammenstellungen verschiedener Tierformen gebildet ist, halb Raubtier, halb Schlange, halb Vogel.

Es würde zu weit führen, alle Tiergattungen, die sonst noch vor-

---

[1] Raban, De universo Lib. VIII.

kommen, hier aufzuzählen, doch erwähnen wir noch den Elefanten, das Sinnbild der Keuschheit.[1] Wenn er, wie oft auf italienischen Denkmälern, einen Turm oder Reiter auf seinem Rücken trägt (Barletta — Benevent, S. Sofia — Parma, Bapt. — Verona, S. Zeno usw.), soll er wohl den Weltteil Asien vorstellen, wie das Kameel den Weltteil Afrika (Portale in Venedig, S. Marco — Ferrara — Traù — Relief am Bapt. in Parma usw.). Indien und Afrika sind diejenigen Gegenden der Welt, die die Phantasie des Mittelalters mit den abenteuerlichsten, monströsesten Unholden bevölkerte. Gelegentlich verirrten sich diese auch in die romanischen Kirchen, wo sie ihr wunderliches Wesen treiben (Ferrara, Domportal). Ihr Zweck ist wohl nur auf die allumfassende, auch in die entferntesten Gegenden reichende Macht der Kirche hinzuweisen.

Wir haben bis jetzt diejenigen Tiere aufgezählt, denen in den meisten Fällen wenigstens eine sinnbildliche Bedeutung innewohnt. Auch die außerordentlich häufig vorkommenden Tierkämpfe passen sich der Symbolik des Kirchengebäudes gut an, mag auch der ausführende Künstler nicht immer an diese gedacht haben, denn was sollen die Tierkämpfe wohl anderes bedeuten, als der Streit, den der Mensch im Leben gegen die Mächte des Bösen zu führen hat, und gegen den ihn zu schützen die Kirche besonders berufen ist?

Dem didaktischen Zug der mittelalterlichen Kunst entsprach es durchaus, auch die Tierfabel zur Belehrung und Warnung für den Menschen in ihren Kreis aufzunehmen. Den Stoff für die Fabeln lieferten teils der Physiologus und die Bestiarien, teils auch die Sammlungen von Fabeln, die dem Aesop mit mehr oder weniger Recht zugeschrieben wurden. Die berühmteste Tierfabel, der Roman vom «Renart», entstand im 11. Jahrh. in Nordfrankreich und verbreitete sich von da aus in verschiedener Form, als Roman und Epos, nach Deutschland und auch Italien.

In Italien sind es zwei Szenen der Tierfabel, die am häufigsten vorkommen: Die Hennen, die an einer Stange den sich tot stellenden Fuchs tragen, und der Wolf, der im Mönchsgewand als Lehrer oder Beichtvater auftritt.

Der bildliche Schmuck der Fußbodenmosaiken zeigt mancherlei Uebereinstimmung mit den für die Portale üblichen Bilderreihen, das gilt auch im Bezug auf die Tierfabel. Den Leichenzug des Fuchses

[1] Fazio degli Uberti, Dittamondo Lib. V, c. 6. Doch bedeutet der Elefant auch den Sünder (Raban, de universo Lib. VIII. Migne 111. — S. Melitonis clavis, cap. IX, de bestiis).

sehen wir z. B. auf den Mosaiken von Ravenna (S. Giov.), Murano, Venedig (S. Marco), Vercelli (nicht erhalten, Venturi III, 438), am Portal des Domes von Modena, in Verona (S. Zeno außen und über dem Eingang zur Krypta), Spoleto (S. Pietro, Fassade).

Merkwürdig berührt es, daß der Haß und die Spottlust, denen die Mönche im Mittelalter vielfach ausgesetzt waren, sogar am Kirchengebäude zum Ausdruck kam, zur Belustigung wie zur Warnung für die frommen Kirchgänger. Da sehen wir z. B. den Fuchs oder Wolf in einer Mönchskutte, um allzu Leichtgläubige zu täuschen (Verona und Ferrara, Domportale — Parma, Rel. am Bapt. und Kapitäl im Dom — Rom, Relief im Klosterhof von S. Paolo f. l. m.). Dante erwähnt diese Satyre auf das Mönchsleben in der Divina Commedia (Par. XXVII, 55 f.).

Die romanische Kunst ist mit der Verwendung von Tierfiguren ganz besonders verschwenderisch umgegangen, und es mag nicht an solchen gefehlt haben, die schließlich Anstoß daran nahmen. Allerdings stehen die launischen und satyrischen Einfälle der Künstler manchmal in schroffem Gegensatz zum Ernst des Gebäudes, für das die Tierfiguren bestimmt waren. Die Gotik hat denn auch mit all diesen naiven Phantastereien gründlich aufgeräumt, leider aber sich dadurch eines Reichtums beraubt, der die romanischen Bauten vor allem auszeichnet. Im Vergleich mit der wunderlichen, in Erfindung neuer Formen wahrhaft unerschöpflichen Tierornamentik romanischer Kunst wirkt die gotische Blattwerk- und Cosmatenornamentik in Italien nüchtern-akademisch.

Mit der Verwendung der Tierfigur innerhalb der Architektur war die antike und frühbyzantinische Kunst vorausgegangen. Vergleicht man aber beispielsweise ein antikes oder byzantinisches Kapitäl und seine symmetrisch angeordneten Figuren (Adler, Löwen oder Widderköpfe) mit den Tierknäueln romanischer Kapitäle, so wird einem der ungeheure Abstand zwischen beiden Kunstidealen sofort klar.

Die romanische Kunst bringt ihre Fabelwesen und Tiere mit Vorliebe an Portalen oder Kapitälen an. Aber auch Kanzeln und Osterleuchter, Throne und Sarkophage werden damit verziert. Den Konsolen und Wasserspeiern gab man die Form von Tieren, an den Bronzeportalen halten Löwenköpfe große Ringe in ihren Rachen. Sogar ganze Fassaden wurden bisweilen mit Bildern wilder Bestien und Ungeheuer geschmückt (Pavia, S. Michele — Spoleto, S. Pietro), zwischen denen sich aber auch rein antike Tierbildungen bemerkbar machen.

Man kann nicht sagen, daß durch diese häufige Darstellung von

Tieren der Sinn für die Natur frühzeitig geweckt worden sei. Das Hauptgewicht wurde stets auf die symbolische Bedeutung oder dekorative Wirkung gelegt und in beiden Fällen führte die Stilisierung sehr weit von der Natur ab.

Ehe die Maler und Bildhauer im Stande waren der Natur auf ihren verborgenen Wegen zu folgen, hatte die Dichtkunst einen tiefen Blick in ihr geheimnisvolles Wesen getan, und schon lange bevor Botticelli seinen Frühling malte, haben Dichter den Frühling besungen. Bei Dante finden wir einen so fein ausgeprägten Sinn für Natur wie bei keinem gleichzeitigen Dichter oder bildenden Künstler. Seine Beschreibung des irdischen Paradieses (Purg. XXVIII und XXX, 19 ff.) entrollt vor unseren Augen ein Naturbild von unvergleichlicher Schönheit. Mit treffenden Worten malt er die Lichtwunder der aufgehenden und untergehenden Sonne (Par. XX, 1 ff. Par. XXX, 1 ff.) und den Mond, den ein Dunstkreis wie ein Kranz umgibt (Par. X, 67 f.). Wenige Strophen genügen dem Dichter, um die Gewalt des Sturmes zu schildern (Inf. IX, 67 f.), und wie sich die Bäume, nachdem der Wind über sie hinweggerast ist, gleichsam aus innerer Kraft wieder emporrecken (Par. XXVI, 85 f.). Nebel und Reif (Inf. XXIV, 4 f.), fallende Blätter im Herbst (Inf. III, 112 f.), Blumen, die beim Sonnenaufgang ihre Kelche erschließen (Inf. II, 127) — das alles besingt er mit einer bewundernswerten Kraft der Anschaulichkeit.

Mit ganz besonders liebevollem Verständnis hat Dante das Leben der Tiere studiert, hierin ein echter Vorgänger Lionardo da Vincis. Den Flug der Seligen vergleicht er dem der Vögel (Par. XVIII, 73 f.). Er erzählt uns von der Lerche, die singend in die Lüfte steigt (Par. XX, 73 f.), vom Jagdfalken, dem die Kappe abgenommen ist, und der nun mit den Flügeln schlägt (Par. XIX, 34 f.), von einem girrenden Taubenpaar (Par. XXV, 19), von den Delphinen, die oft den Sturm vorausverkünden (Inf. XXII, 19), der Eidechse, die blitzschnell über den Weg läuft (Inf. XXV, 79 f.) und dem Bienenschwarm, der von Blüte zu Blüte fliegt (Par. XXXI, 7 f.).

Hier ist nichts mehr von Symbolisierung zu sehen, sondern echte der Wirklichkeit nachspürende Naturbeobachtung, wie sie in gleicher Vollendung nur die Meister der Antike gekannt hatten.

* * *

Engen Schranken hatte sich die mittelalterliche Kunst fügen müssen, Schranken, die sie fern von der Wahrheit der Natur hielten und ihre

Betätigungen in ganz bestimmte Bahnen und zu ganz bestimmten Zielen leitete.

Es war die Kirche, die diese Schranken errichtete und darauf hielt, daß sie in Ehren gehalten wurden. In gewaltiger Arbeit war es ihr gelungen, fast alles geistige Schaffen wie alle Arbeit der Hände ihren Zwecken mittelbar oder unmittelbar dienstbar zu machen. Sie lenkte den ganzen Strom menschlicher Kräfte in ihr Bett, und die Kraft dieses Stromes trug sie siegreich über alle Hindernisse und Klippen, schwemmte das überwundene Heidentum fort und befruchtete in neuer Weise den Boden, auf dem die absterbenden Reste des Altertums verkümmerten.

Und so stark war die Macht der Kirche über den von ihr geleiteten Strom, daß dieser niemals über die Ufer hinüberschlug und den Fluten neue Wege und Fernen öffnete.

Selbst ein Thomas von Aquino, in dem die kirchliche Gelehrsamkeit des Mittelalters ihre höchste Stufe erreichte, brachte der Kunst keine neuen Ziele, die Unnatur seines Denkens endete vielmehr in völliger Unfruchtbarkeit der Ideen. Hätte sich die Kunst etwa in der scholastischen Richtung, die wir in den Malereien der spanischen Kapelle eingeschlagen sehen, immer weiter entwickelt, so wäre sie unzweifelhaft der plattesten Allegorisierungssucht, einem nutzlosen und unkünstlerischen Spiel mit abstrakten Begriffen verfallen.

Dante war einer der ersten, der den Weg zur Natur bahnte und dadurch unbewußt die Schranken durchbrach, mit denen die mittelalterliche Kirche die Kunst umgeben hatte. Ein reines Naturempfinden trat an die Stelle gelehrter Schematisierung und symbolistischer Vorstellungen. Man sah die Welt, wie sie war, nicht, wie die Kirche sie umgedeutet hatte, man sah die Menschen als einen Teil dieser Welt und fand im Leben mehr als die Bitternis eines verzweifelten Kampfes um einen Fleck im Paradies.

Damit aber machte man sich unmerklich von der alleinigen Vormundschaft der Kirche los, selbständig und selbstbewußt suchte der Künstler nach eigenen Wegen, außerhalb der rein kirchlichen. Ueber neue fruchtbare Felder ergoß sich der Strom des menschlichen Geistes.

Auf italienischem Boden, auf demselben Boden, der uns auch den ganzen Reichtum der altchristlichen Kunst bescheert hatte, wuchs nun auch das Neue empor, die Renaissance.

ANHANG I.

CONCORDIA VETERIS ET NOVI TESTAMENTI.

Zur Erklärung der nachfolgenden Tabelle, auf der die wichtigsten neutestamentlichen Darstellungen nebst ihren Vorbildern aus dem Alten Testament und den Propheten zusammengestellt sind, diene kurz folgendes:

I bedeutet diejenigen Bilder und Zitate, die auf einem Bilderzyklus Fra Angelicos in der Florentiner Akademie vorkommen, und die hier ihrer Vollständigkeit wegen als Muster für einen italienischen Bilderzyklus des Mittelalters gewählt sind.

II bezieht sich auf Bilder und Bibelstellen, die einer Handschrift der Biblia pauperum in der Marciana entnommen sind (Marc. Cl. I^{a} Cod. 151). Die Handschrift gehört dem 15. Jahrh. an und ist italienischen Ursprungs. Das symbolische Rad auf fol. 1^{r} entspricht genau der ruota simbolica des Fra Angelico auf dem genannten Bilderzyklus in Florenz.

III stellt den Bilderzyklus einer Biblia pauperum in Konstanz dar, die von Laib und Schwarz publiziert worden ist,[1] und die als Beispiel einer deutschen Armenbibel hier zum Vergleich mit herangezogen wurde.

Die Tabelle zeigt uns zugleich, welche Typen und Antitypen in Italien, welche in Deutschland bevorzugt wurden, und welche Uebereinstimmungen zwischen dem italienischen und deutschen Zyklus bestehen.

Verk. an Maria. (I, II, III)	Verkündigung der Geburt Simsons (Jud. XIII, 3). (II)	Is. VII, 14. *Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocabitur nomen eius Emanuel.* (I, III)
		Is. VIII, 3. *et accessi ad prophetissam, et concepit et peperit filium.* (II)
	Verfluchung der Schlange (Gen. III, 14). (III)	Ez. XLIV, 2. *Porta haec clausa erit, non aperietur, et vir non transibit per eam.* (III)
	Gideon und das betaute Fell (Jud. VI, 36—38). (III)	Jer. XXXI, 22. *quia creavit Dominus novum super terram: femina circumdabit virum.* (III)
		Ps. LXXI, 6. *Descendet sicut pluvia in vellus.* (III)
Geburt Christi. Anbetung des Kindes. (I, II, III)	Moses, Gott V. erscheint i. brennenden Busch (Exod. III, 2). (II, III)	Is. IX, 6. *Parvulus enim natus est nobis, et filius datus est nobis.* (I, II, III)
		Dan. II, 45. *Secundum quod vidisti, quod de monte abscissus est lapis sine manibus.* (III)
	Aarons blühender Stab (Num. XVII, 8). (III)	Micha V, 2. *Et tu Bethlehem Ephrata parvulus es in millibus Juda: ex te milis egredietur, qui sit dominator in Israel.* (III)
		Habakuk cap. III (n. Septuaginta Uebers.): *In medio duorum animalium cognosceris.* (III)

[1] Laib und Schwarz, Biblia pauperum. Nach dem Original in der Lyzeumsbibliothek zu Konstanz. Freiburg i. B.

Anbetung der Könige (I, II, III)	Königin v. Saba u. Kön. Salomo (2 Paralip. IX). (II, III)	Ps. LXXI, 10. *Reges Tharsis et insulae munera offerent.* (I, II, III)
		Is. LX, 6. *Omnes de Saba venient, aurum et thus deferentes.* (III)
	Abner kommt zu David, um ein. Bund mit ihm zu machen. (2 Sam. III, 20. 21). (III)	Micha IV, 2. *Et properabunt gentes multae et dicent: Venite, ascendamus ad montem domini.* (III)
		Num. XXIV, 17. *Orietur Stella ex Jacob, et consurget virga de Israel.* (III)
Beschneidung. (I, II)	Beschneidung Isaaks durch Abraham (Gen. XXI, 4). (II)	Jer. IV, 4. *Circumcidimini Domino, et auferte praeputia cordium vestrorum.* (I, II)
Darstellung im Tempel. (I, II, III)	Hanna bringt d. jg. Samuel zu Eli (1 Sam. I, 24. 25). (II, III)	Mal. III, 1. *(Ecce, ego mitto angelum meum: et praeparabit viam ante faciem meam.) Et statim veniet ad templum suum Dominator, quem vos quaeritis, et angelus testamenti, quem vos vultis.* (I, II, III)
	Reinigungsopfer nach dem Gesetz (Lamm od. Taube) (Leviticus XII, 6). (III)	Sophon. III, 17. *Dominus Deus tuus in medio tuis fortis, ipse salvabit.* (III)
		Sophon. III, 15. *rex Israel Dominus in medio tui, non timebis malum ultra.* (III)
		Ps. X, 5. *Dominus in templo sancto suo: Dominus in coelo sedes eius.* (III)
Bethlehemitischer Kindermord. (I, II, III)	König v. Aegypten befiehlt die Tötung d. Söhne der ebräischen Weiber (Exod. I, 15. 16). (II)	Joel III, 19. *Aegyptus in desolationem erit, et Idumaea in desertum perditionis, pro eo quod inique egerint in filios Juda, et effuderint sanguinem innocentem in terra sua.* (I, II)
		Osee VIII, 4. *Ipsi regnaverunt, et non ex me, principes exstiterunt, et non cognovi.* (III)
	Saul befiehlt Tötung der Priester (1. Sam. XXII, 17. 18). (III)	Jer. XXXI, 15. *Vox in excelso audita est lamentationis, luctus et fletus Rachel, plorantis filios suos.* (III)
	Athalja läßt die königlichen Kinder töten (2 Reg. XI, 1—3). (III)	Ps. LXXVIII, 10. *Ultio sanguinis servorum tuorum, qui effusus est.* (III)
		Prov. XXVIII, 15. *Leo rugiens et ursus esuriens, princeps impius super populum pauperem.* (III)
Flucht nach Aegypten. (I, II, III)	Jakob flieht vor Esau zu Laban (Gen. XXVII, 43). (II, III)	Ps. LIV, 8. *Ecce, elongavi fugiens, et mansi in solitudine.* (I, II, III)
		Jer. XII, 7. *Reliqui domum meam, dimisi hereditatem meam.* (III)
	David flieht vor Saul zu Michal seinem Weib (1. Sam. XIX, 10. 11. (III)	Os. V, 6. *In gregibus suis et in armentis suis vadent ad quaerendum Dominum et non invenient: ablatus est ab eis.* (III)
		Is. XIX, 1. *Ecce Dominus ascendet super nubem levem, et ingredietur Aegyptum, et commovebuntur simulacra Aegypti a facie eius.* (III)
Sturz d. ägypt. Götter. (III)	Moses zerstört d. goldene Kalb (Exod. XXXII, 20). (III)	Os. X, 2. *ipse confringet simulacra eorum, depopulabitur aras eorum.* (III)
	Streit der Philister geg. Israel, Bundeslade geraubt u. neben Dagon aufgestellt (1 Sam. V, 2—7.) (III)	Zach. XIII, 2. *Et erit in die illa, dicit Dominus exercituum: disperdam nomina idolorum de terra.* (III)
		Nah. I, 14. *de domo Dei tui interficiam sculptile et conflatile, ponam sepulcrum tuum.* (III)
		Soph. II, 11. *Horribilis Dominus super eos, et attennabit omnes deos terrae.* (III)

Rückkehr aus Aegypten. (III)	Rückkehr Davids nach dem Tode Sauls (2 Samuel. XXII, 1). (III)	Zach. I, 16. *Revertar ad Jerusalem in misericordiis, et domus mea aedificabitur in ea.* (III)
	Laban zieht seines Weges (Genesis XXXI, 55). (III)	Os. XI, 1. *ex Aegypto vocavi filium meum.* (III)
		Ps. CV, 4. *Memento nostri, Domine, in beneplacito populi tui: visita nos in salutari tuo.* (III)
		Os. XI, 7. *Et populus meus pendebit ad reditum meum.* (III)
12jährig. Jesus im Tempel. (I, II)	Könige kommen zu Salomo (3 Reg. V, 34). (II)	Jer. VIII, 9. *Confusi sunt sapientes, perterriti et capti sunt.* (I, II)
Taufe Christi. (I, II, III)	Naeman vom Aussatz gereinigt (4 Reg. V) (II)	4 Reg. V, 14. *Descendit, et lavit in Jordane septies juxta sermonem viri Dei.* (I)
	Untergang der Aegypter i. rot. Meer (Exod. XIV, 26 f.) (III)	Is. XII, 3. *Haurietis aquas in gaudio de fontibus salvatoris.* (III)
	Zwei Männer mit Traube am Bach Eskol. (Num. XIII, 24). (III)	Ezech. XXXVI, 25. *Et effundam super vos aquam mundam, et mundabimini ab omnibus inquinamentis vestris.* (II, III)
		Ps. LXVII, 27. *In ecclesiis benedicite Deo Domino, de fontibus Israel.* (III)
		Zach. XIII, 1. *In die illa erit fons patens domui David.* (III)
Hochzeit z. Kana. (I, II)	Moses' Wunder, gießt Wasser a. d. Strom, das zu Blut wird (Exod. IV, 9). (II)	Exod. IV, 9. *sume aquam fluminis, et effunde eam super aridam, et quidquid hauseris de fluvio, vertetur in sanguinem.* (I)
		Jer. XIII, 12. *Omnis laguncula implebitur vino. Et dicent ad te: Numquid ignoramus, quia omnis laguncula implebitur vino.* (II)
Verklär. Christi auf Tabor. (I, II, III)	Moses redet zum Volke Israel (Ex. XXXIV, 35). (II)	Ezech. XLIII, 5. *Et elevavit me spiritus, et introduxit me in atrium interius; et ecce, repleta erat gloria Domini domus.* (I, II)
	3 Engel erscheinen vor Abraham (Gen. XVIII, 1ff.). (III)	Mal. IV, 2. *Et orietur vobis timentibus nomen meum sol justitiae.* (III)
		Hab. III, 4. *Splendor eius ut lux erit.* (III)
	3 Männer im feurig. Ofen u. Nebukadnezar (Daniel III, 25). (III)	Ps. XLIV, 3. *Speciosus forma prae filiis hominum, diffusa est gratia in labiis tuis.* (III)
		Is. LX, 1. *Surge, illuminare, Jerusalem, quia venit lumen tuum.* (III)
Versuchung Christi. (II, III)	Josua vor dem Engel des Herrn u. Teufel (Zach. III). (II)	Ps. X, 9. *Insidiatur in abscondito, quasi leo in spelunca sua.* (II)
		Job. XVI, 10. *hostis meus terribilibus oculis me intuitus est.* (III)
	Esau verkauft s. Erstgeburtsrecht an Jakob (Gen. XXV, 29 ff.) (III)	Ps. XXXIV, 16. *tentaverunt me, subsannaverunt me subsannatione, frenduerunt super me dentibus suis.* (III)
	Versuchung i. Paradies (Sündenfall) (Gen. III, 1 ff.). (III)	Is. XXIX, 16. *Perversa est haec vestra cogitatio, quasi si lutum contra figulum cogitet, et dicat opus factori suo: Non fecisti me.* (III)
Christus wählt seine Jünger. (II)	Josua ruft 12 Männer v. d. Stämmen Israel zusammen (Jos. IV, 4). (II)	Gen. XVII, 20. *duodecim duces generabit, et faciam illum in gentem magnam.* (Verheißung Gottes an Abraham.) (II)

Maria Magd. wäscht Christi Füße. (II, III)	Die Sunamitin zu Füßen d. Propheten Elisa. (4 Reg. IV, 27). (II, III)	Ps. L, 19. *Cor contritum et humiliatum, Deus, non despicies.* (III)
	David bekennt vor Nathan seine Sünden (2. Reg. XII, 13). (III)	Mich. VII, 18. *Quis Deus similis tui, qui aufers iniquitatem.* (III)
		Ez. XVIII, 21. *si autem impius egerit poenitentiam ab omnibus peccatis suis, quae operatus est, —* (III)
		Zach. I, 3. *Convertimini ad me, ait Dominus exercituum: et convertar ad vos.* (III)
Speisung der fünftausend Mann. (II)	Mannalese (Exod. XVI, 15). (II)	Ps. LXXVII, 29. *Et manducaverunt et saturati sunt nimis. Et desiderium eorum attulit eis.* (II)
Christus und Samariterin. (II)	Abrahs. Knecht und Rebekka a. Brunnen (Gen. XXIV, 17, 18). (II)	Ps.?
Blindenheilung (II)	Tobias heilt m. d. Galle d. Fisches s. Vater (Tob. XI, 15). (II)	Is?
Erweckung d. Lazarus. (I, II, III)	Elias erweckt d. Knaben (3 Reg. XVII, 20). (II, III)	Ez. XXXVII, 12. 13. *Ecce, ego aperiam tumulos vostros, et educam vos de sepulcris vestris, populus meus, et inducam vos in terram Israel.* (I, II)
	Elisa erweckt den Knaben der Witwe (4 Reg. IV, 32 f.) (III)	Job. XIV, 14. *Putasne, mortuus homo rursum vivat?* (III)
		Ps. XXIX, 4. *Domine, eduxisti ab inferno animan meam.* (III)
		Deut. XXXII, 39. *ego occidam, et ego vivere faciam.* (III)
		1 Reg. II, 6. *Dominus mortificat et vivificat, deducit ad inferos et reducit.* (III)
Einzug in Jerusalem (I, II, III)	Weiber aus den Städten Israels ziehen David entgegen (1 Reg. XVIII, 6. 7.) (II, III)	Zach. IX, 9. *Ecce Rex tuus veniet tibi iustus, et salvator: ipse pauper et ascendens super asinam.* (I, II, III)
		Cant. III, 11. *Egredimini et videte, filiae Sion, regem Salomonem.* (III)
		Ps. CXLIX, 2. *Laetatur Israel in eo, qui fecit eum: et filii Sion exultent in rege suo.* (III)
	Die Kinder der Propheten fallen vor Elisa nieder (4 Reg. II, 15.) (III)	Is. LXII, 11. *Dicite filiae Sion: Ecce, Salvator tuus venit.* (III)
Christus vertreibt die Wechsler a. dem Tempel. (III)	Gefäße des Tempels v. Jerusalem aus dem Tempel d. König Kores entfernt (Esra I, 7). (III)	Amos V, 10. *Odio habuerunt corripientem in porta.* (III)
		Zach. XIV, 21. *et non erit mercator ultra in domo Domini exercituum in die illo.* (III)
		Ps. LXVIII, 10. *Quoniam zelus domus tuae comedit me.* (III)
	Makkabäer reinigen d. Tempel (2 Mach. X, 1 f.). (III)	Os. IX, 15. *propter militiam adinventionum eorum de domo mea eiiciam eos.* (III)
Abendmahl. (I, II, III)	Stiftung des Osterlammes in Aegypten (Exod. XII, 1 ff.). (II)	Ezech. XLVI, 13. *Et agnum eiusdem anni immaculatum faciet holocaustum quotidie Domino.* (I, II)
		Ps. LXXVII, 24. *Et pluit illis manna ad manducandum, et panem coeli dedit eis.* (III)

Abendmahl. (I, II, III)	Melchisedek segn. Abraham (Gen. XIV, 18, 19). (III) Volk Israel in der Wüste von Wachteln gespeist (Exod. XVI, 13 f.). (III)	Is. LV, 2. *Audite audientes me, et comedite bonum.* (III) Prov. IX, 5. *Venite, comedite panem meum, et bibite vinum, quod miscui vobis.* (III) Sap. XVI, 20. *Pro quibus Angelorum esca nutrivisti populum tuum, et paratum panem de coelo praestitisti illis sine labore.* (III)
Verschwörung gegen Christus (III)	Josephs Brüder schick. den blutigen Rock (Genesis XXXVII, 32). (III) Simei flucht David (2 Reg. XVI, 5 f.). (III)	Prov. XXI, 30. *Non est sapientia, non est prudentia, non est consilium contra Dominum.* (III) Gen. XLIX, 6. *In consilium eorum non veniat anima mea.* (III) Ps. XXX, 14. *In eo, dum convenirent simul adversum me, accipere animam meam consiliati sunt.* (III) Nahum. I, 9. *Quid cogitatis contra Dominum?* (III)
Judas verkauft Christum (I, II, III)	Joseph von seinen Brüd. verkauft (Gen. XXXVII, 28). (II, III) Potiphar kauft Joseph (Genesis XXXIX, 1). (III)	Zach. XI, 12. *Et appenderunt mercedem meam triginta argenteos.* (I, II, III) Ps. CVIII, 8. *Fiant dies eius pauci, et episcopatum eius accipiat alter.* (III) Prov. XVI, 30. *Qui attonitis oculis cogitat prava.* (III) Agg. I, 6. *et qui mercedes congregavit, misit eas in sacculum.* (III)
Fußwaschung. (I, II)	Abraham wäscht den 3 Engeln zu Mamre die Füße (Gen. XVIII, 4). (II)	Is. I, 16. *Lavamini, mundi estote, auferte malum cogitationum.* (I, II)
Einsetzung des Abendmahls. (I, II)	Abraham und Melchisedek (Gen. XIV, 18). (II)	Ezech. XXXIX, 17. *Convenite, properate, concurrite undique ad victimam meam, quam ego immolo vobis.* (I, II)
Gethsemane. (I, II)	Engel erscheint dem Gideon (Judic. VI, 14). (II)	Is. XLI, 10. *Ne timeas, quia ego tecum sum: ne declines, quia ego Deus tuus.* I, II)
Judaskuß. (I, II, III)	Joab ermordet Amasa (2 Reg. XX, 9. 10). (II) Joab tötet Abner (2. Reg. III, 27). (III) Tryphon nimmt Jonathan gefangen (1. Mach. XII, 48). (III)	Ps. XL, 10. *qui edebat panes meos, magnificavit super me.* (I, II, III) Prov. XVII, 20. *Qui perversi cordis est, non inveniet bonum; et qui vertit linguam, incedit in malum.* (III) Is. III, 11. *Vae impio in malum.* (III) Ps. XXVII, 3. *qui loquuntur pacem cum proximo suo, mala autem in cordibus eorum.* (III)
Gefangennahme Christi. (I, II)	Simson von den Philistern gefangen (Judic. XVI, 21). (II)	Ezech. III, 25. *Ecce data sunt super te vincula, et ligabunt te in eis.* (I, II)
Christus vor dem hohen Priester (I, II)	Zedekia bekämpft die Syrer (3 Reg. XXII, 11). (II)	Micha V, 1. *in virga percutient maxillam judicis Israel.* (I, II)
Verspottung Christi. (I, II, III)	Simson von den Philistern verspottet (Judic. XVI, 21). (II)	Is. L, 6. *faciem meam non averti ab increpantibus.* (I, II) Ps. XXI, 8. *Omnes videntes me, deriserunt me.* (III)

Verspottung Christi. (I, II, III	Ham verspottet Noah (Gen. IX, 22). (III) Elisa von den Knaben verspottet (4. Reg. II, 23). (III)	Thren. Jerem. III, 14. *Factus sum in derisum omni populo meo.* (III) Prov. XIX, 29. *Parata sunt derisoribus judicia.* (III) Is. I, 4. *Dereliquerunt Dominum, blasphemaverunt Sanctum Israel.* (III)
Geißel. Christi. (I, II)	Simson gefesselt (Judic. XVI, 21). (II)	Ps. XXXVII, 18. *Quoniam ego in flagella paratus sum, et dolor meus in conspectu meo semper.* (I, II)
Verurteilung Christi. (III)	Isebel bedroht Elias (3 Reg. XIX, 1 f.). (III) Männer klagen Daniel beim Kön. an (Dan. VI, 11 f.). (III)	Prov. XXVIII, 5. *viri mali non cogitant iudicium.* (III) Amos V, 7. *Qui convertitis in absinthium iudicium.* (III) Is. LIX, 14. *Et conversum est retrorsum iudicium.* (III) Job. XXXVI, 17. *causa tua quasi impii iudicata est.* (III)
Kreuztragung. (I, II, III)	Isaak trägt Holz zum Opfer (Gen. XXII, 6). (II, III) Elias und die Witwe in Zarpath (3 Reg. XVII, 10 f.). (III)	Is. LIII, 7. *Sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondente se obmutescet, et non aperiet os suum.* (I, II, III) Rom. VIII, 32. *Qui etiam proprio Filio suo non pepercit.* (III) Joel II, 31. *Sol convertetur in tenebras, et luna in sanguinem.* (III) Jer. XI, 19. *Et ego quasi agnus mansuetus, qui portatur ad victimam.* (III)
Christus entkleidet, Soldaten würfeln um Christi Rock. (I, II)	Joseph wird sein. Rockes entkleid. (Gen. XXXVII, 23). (II)	Ps. XXI, 19. *Diviserunt sibi vestimenta mea, et super vestem meam miserunt sortem.* (I, II)
Kreuzigung. (I, II, III)	Erhöhung d. ehernen Schlange durch Moses (Num. XXI, 9). (II, III) Opfer. Isaaks (Gen. XXII, 1 ff.). (III)	Is. LIII, 5. *Ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras.* (I, II, III) Job. XL, 20. *An extrahere poteris Leviathan hamo, et fune ligabis linguam eius?* (III) Habac. III, 4. *Splendor eius ut lux erit: cornua in manibus eius.* (III) Ps. XXI, 17. *Foderunt manus meas et pedes meos.* (III)
Kreuzabnahme (Beweinung). (I, II)	Jonas wird ins Meer geworfen (Jon. I, 15). (II)	Is. XI, 10. *In die illa radix Jesse, qui in signum populorum, ipsum gentes deprecabuntur, et erit sepulcrum eius gloriosum.* (I, II)
Seitenwunde. (III).	Erschaff. Evas (Gen. II, 21 f.). (III) Moses' Wasserwunder in der Wüste (Exod. XVII, 5. 6). (III)	Is. LIII, 6. *et posuit Dominus in eo iniquitatem omnium nostrum.* (III) Amos VIII, 9. *Et erit in die illa, dicit Dominus Deus: Occidet sol in meridie.* (III) Ps. LXVIII, 27. *super dolorem vulnerum meorum addiderunt.* (III) Zach. XIII, 6. *Quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum?* (III)
Grablegung. (III)	Joseph von sein. Brüdern in den Brunnen geworfen (Gen. XXXVII, 24). (III) Jonas v. Walfisch verschl. (Jon. II, 1 f.). (III)	Cant. V, 2. *Ego dormio, et cor meum vigilat.* (III) Gen. XLIX, 9. *requiescens accubuisti ut leo, et quasi leaena, quis suscitabit eum.* (III) Ps. LXXV, 3. *Et factus est in pace locus eius et habitatio eius in Sion.* (III) Is. XI, 10. *et erit sepulcrum eius gloriosum.* (III)

Christus in der Vorhölle. (I, II, III)	Moses führt die Juden aus Aegypten (Exod. XIII, 3). (II)	Ps. CVI, 14. *eduxit eos de tenebris et umbra mortis.* (I, II)
	David tötet Goliath (1 Reg. XVII, 50. 51). (III)	Gen. XLIX, 9. *Catulus leonis Juda: ad praedam, fili mi, ascendisti.* (III)
	Simson zerreißt den Löwen (Jud. XIV, 6). (III)	Ps. CVI, 16. *Quia contrivit portas aereas, et vectes ferreos confregit.* (III)
		Zach. IX, 11. *Tu quoque in sanguine testamenti tui emisisti vinctos tuos de lacu.* (III)
Auferstehung Christi. (Frauen am Grabe). I, II, III)	Jonas v. Walfisch ausgespieen (Jon. II, 11). (II, III)	Ps. CXXXVIII, 18. *exsurrexi, et adhuc sum tecum.* (I, II)
	Simson mit den Türen v. Gaza (Jud. XVI, 3) (III)	Os. VI, 3. *Vivificabit nos post duos dies, in die tertia suscitabit nos.* (III)
		Ps. LXXVII, 65. *Et excitatus est tamquam dormiens Dominus.* (III)
		Gen. XLIX, 9. *Catulus leonis Juda.* (III)
		Soph. III, 8. *in die resurrectionis meae in futurum, quia iudicium meum, ut congregem gentes, . . .* (III)
Maria Magdalena am Grabe Christi. (III)	Ruben sucht Josephi. d. Grube (Genes. XXXVII, 29). (III)	Micha VII, 7. *Ego autem ad Dominum aspiciam.* (III)
	Freundin sucht d. Geliebten (Cant. III, 2. 3). (III)	Is. LV, 6. *Quaerite Dominum, dum inveniri potest.* (III)
		Ps. CIV, 3. *laetetur cor quaerentium Dominum.* (III)
		Gen. XLIX, 18. *Salutare tuum exspectabo, Domine.* (III)
Christus erscheint Maria Magd. (III)	König freut sich über Daniels Rettung (Dan. VI, 23). (III)	Is. LXI, 10. *Gaudens gaudebo in Domino et exultabit anima mea in Deo meo.* (III)
	Freundin findet den Geliebten (Cant. III, 4). (III)	Ps. IX, 11. *non dereliquisti quaerentes te, Domine.* (III)
		1 Reg. II, 1. *Exultavit cor meum in Domino.* (III)
		Luc. I, 47. *exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.* (III)
Jesus erscheint den Jüngern (III)	Joseph gibt sich sein. Brüdern zu erkenn. (Gen. XLV, 1f.). (III)	Is. LI, 1. *Attendite ad petram, unde excisi estis.* (III)
	Vater umarmt d. verlorenen Sohn (Luc. XV, 20). (III)	Ps. XV, 11. *adimplebis me laetitia cum vultu tuo.* (III)
		Sap. I, 2. *apparet autem eis, qui fidem habent in illum.* (III)
		Ezech XXXIV, 11. *Ecce, ego ipse requiram oves meas, et visitabo eas.* (III)
Jesus erscheint dem ungläubigen Thomas. (III)	Engel erscheint dem Gideon (Jud. VI, 11 f.). (III)	Jer. XXXI, 18. *Converte me, et convertar, quia tu Dominus Deus meus.* (III)
	Jakob ringt mit d. Engel (Genes. XXXII, 24). (III)	Is. LVII, 18. *Vias eius vidi, et sanavi eum, et reduxi eum, —* (III)
		Soph. III, 7. *Attamen timebis me, suscipies disciplinam, —* (III)
Himmelfahrt Christi. (I, II, III)	Himmelfahrt des Elias (4 Reg. II, 11). (II, III)	Ps. XVII, 11. *Et ascendit super Cherubim, et volavit.* (I, II)
	Henoch wird entrückt (Gen. V, 24). (III)	Micha II, 13. *et transibit rex eorum coram eis.* (III)
		Ps. XLVI, 6. *Ascendit Deus in iubilo, et Dominus in voce tubae.* (III)
		Cant. II, 8. *iste venit saliens in montibus.* (III)
		Deut. XXXI, 11. *Sicut aquila provocans ad volandum pullos suos.* (III)

Ausgießung d. hl. Geistes. (I, II, III)	Turmbau zu Babel, Verwirrung der Sprachen (Gen. XI, 7). (II)	Joel II, 28. *effundam spiritum meum super omnem carnem et prophetabunt filii vestri.* (I, II)
Ausgießung d. hl. Geistes. (I, II, III)	Moses erhält das Gesetz (Exod. XXIV, 12). (III)	Ezech. XXXVI, 27. *Et spiritum meum ponam in medio vestri.* (III)
	Gottesurteil am Karmel. Opferung der Baalspriester durch Elias (3 Reg. XVIII, 3off.). (III)	Ps. XXXII, 6. *Verbo Domini coeli firmati sunt.* (III)
		Sap. I, 7. *Quoniam spiritus Domini replevit orbem terrarum.* (III)
		Joel II, 29. *super servos meos et ancillas in diebus illis effundam spiritum meum.* (III)
Christus als Weltrichter (Jüngst. Gericht). (I, II)	Urteil Salomonis (3 Reg. III, 28). (II)	Joel III, 12. *ascendant gentes in vallem Josaphat.* (I, II)
Krön. Mariae. (I, II, III)	Salomo a. sein. Thron, Bathseba zu seiner Rechten (3 Reg. II, 19). (II, III)	Is. VI, 1. *Vidi dominum sedentem super solium.* (I, II)
		Is. XXXV, 2. *gloria Libani data est ei, decor Carmeli.* (III)
		Ps. XLIV, 13. *Et filiae Tyri in muneribus vultum tuum deprecabuntur.* (III)
	Esther vor dem König (Esther VII, 4). (III)	Cant. VIII, 5. *Quae est ista, quae ascendit de deserto,* — (III)
		Sap. IV, 1. *O quam pulchra est casta generatio cum claritate.* (III)

ANHANG II.

NEUTESTAMENTLICHE ZYKLEN DER ITALIENISCHEN KUNST.

Auf nachstehender Tabelle findet sich eine Zusammenstellung der wichtigeren neutestamentlichen Zyklen der italienischen Kunst. Zum Vergleich wurden auch einige byzantinische Denkmäler hinzugefügt. Eine absolute Vollständigkeit konnte schon darum nicht erreicht werden, weil einige der gen. Denkmäler nur unvollständig erhalten sind, andere als minder wichtig nicht berücksichtigt werden konnten. Ebenso wurden auch Einzeldarstellungen ausgeschlossen, da die Tabelle einen Ueberblick über die gebräuchlichen zyklischen Kompositionen geben soll. Da für das Verständnis des mittelalterlichen Bilderkreises ein Vergleich mit dem altchristlichen Bilderkreis unerläßlich ist, wurde in der letzten Rubrik ein kurzer Ueberblick über den Bilderbestand auf altchristlichen Denkmälern hinzugefügt. Die vorangestellte Liste der in der Tabelle angeführten Denkmäler gibt über die Chronologie, Künstler usw. die nötigen Aufschlüsse.

* * *

Alatri, S. Maria Magg. Holzrelief 12. Jh.
Altamura, Reliefs am Domportal 13. Jh.
S. Angelo in Formis, Wandmalereien, um 1075.
Aquileja, Domkrypta, Wandmalereien.
Assisi, Oberkirche von S. Francesco, Freskenzyklus von Giotto.
» Unterkirche, Wandmalereien des XIII. Jh.
» » » Pietro Lorenzettis (?).
Benevent, Domportal E. 12. Jh. Bronze.
Bethlehem, Geburtskirche, Mosaiken 1169 von Manuel Komnenus bestellt.

Cagliari, Domkanzel 1257—1260 von Guglielmo dell' Agnolo.
Città di Castello, Dom, Antependium 12. Jh.
Daphni, Klosterkirche, byz. Mosaiken.
Ferentillo, Wandmalereien 11.—12. Jh.
Ferrara, Reliefs am Domportal von Mstr. Nikolaus (Architrav) 1135.
» Dom, jüngstes Gericht 13. Jh.
Florenz, Baptisterium, Nordportal v. Ghiberti 1403—1424.
» » Mosaiken in der Kuppel von Andrea Tafi 2. H. 13. Jh.
Florenz, Dommuseum, byz. Mosaiktafel 13.—14. Jh.
» Span. Kapelle, Gewölbemalereien 14. Jh.
Gaëta, Dom, Osterleuchter E. 13. Jh.
S. Gimignano, Collegiata, Fresken des Barna v. Siena 1380.
Jerusalem, hl. Grabeskirche, Mosaiken.
Konstantinopel, Sophienkirche, Mosaiken.
London, Nat. Gall., Bild des Duccio.
» New. Gall., Ausstellg. 1893, Sienes. Madonna.
S. Lukas am Helikon, Klosterkirche, Mosaiken 10. Jh. (?).
Mailand, S. Ambrogio, Altar von Vuolvinius 835.
Modena, Dom, Reliefs, Teile einer Kanzel 13. Jh.
» Museum, Elfenbeindiptychon 12. Jh.
Monreale, Mosaiken im Dom, 1182 unter Wilhelm II vollendet.
» Portal, von Bonannus v. Pisa 1186. Bronze.
Nonantola, Reliefs am Domportal von Mstr. Wilhelm v. Modena u. Nikolaus, 1107.
Orvieto, Domfassade. Reliefs von Lor. Maitani (14. Jh.).
Padua, Baptisterium, Wandmalereien ca. 1380.
» S. Giustina, Architrav des alten Portals 13. Jh.
» Madonna dell' Arena, Wandmalereien Giottos.
Palermo, Martorana, Mosaiken 1143 v. Roger gestiftet.
» Museum, byz. Triptychon, Silber vergoldet.
» » Ring, Niello (10. Jh.?).
» Capp. Palatina, Mosaiken 1129—40.
Parma, Baptisterium von Benedetto Antelami 1196 beg.
Piacenza, Domportal v. Mstr. Nikolaus 12. Jh.
Pisa, Baptisterium, Kanzel des Nicc. Pisano 1260.
» Dom, Kanzel von Giov. Pisano 1302—1311.
» Bronzeportal von Bonannus 1180.
Pistoja, S. Andrea, Kanzel des Giov. Pisano 1301.

Pistoja, S. Bartolommeo, Kanzel des Guido da Como 1250.
» Dom, Silberaltar v. Andrea di Jacopo d'Ognabene 1316.
» S. Giov. fuorcivitas, Kanzel von Fra Guglielmo 1270.
Pomposa, Abteikirche, Wandmalereien 14. Jh.
Rom, Barberinische Elfenbeintafel 12. Jh.
» S. Clemente, Wandmalereien in der Unterkirche.
» S. Maria Antiqua, Wandmalereien aus verschiedenen Zeiten.
» S. Maria Magg., Mosaiken 1296 von Jac. Torriti.
» S. Maria in Trastevere, Mosaiken 1291 von Pietro Cavallini.
» SS. Nereo ed Achilleo, Mosaiken (Leo IV 795—816).
» Oratorium Johanns VII (705—707. Nicht erhalten).
» S. Paolo f. l. m. Bronzetür 1070 in Konstantinopel gefertigt.
» Peterskirche, Wandmalereien (nicht erhalten, Papst Formosus 891—96).
Rom, Peterskirche, Navicella v. Giotto.
» S. Prassede, Mosaiken (Paschalis I 817—824).
» S. Sebastianello, Wandmalereien nicht erhalten. 11. Jh.
» S. Urbano, Wandmalereien. (Sergius IV, 1009—12).
Saloniki, Georgskirche, Mosaiken 7.—8. Jh.
Siena, Domkanzel, v. Nicc. Pisano 1268 vollendet.
» Domopera, Maestà von Duccio 1310 vollendet.
Sinai, Kirche der Verklärung, Mosaiken.
Spalato, Holztür 12. Jh.
Torcello, Mosaik im Dom 12. Jh.
Trani, Bronzetür, Barisanus v. Trani 1160.
Traù, Domportal 13. Jh.
Treviso, Dom, kl. Reliefs von einem Portal, um 1200.
Venedig, Akademie, Gentile Bellini, Ansicht von S. Marco.
» » Byz. Tafelbild.
» S. Marco, Baptisterium, Mosaiken 14. Jh.
» » Mosaiken 13. Jh.
» » Pala d'Oro v. Dogen Orseolo 976 in Konstantinopel bestellt. Erneuert unter Ordelafo Faliero 1105. Restauriert 1209 u. 1345.
Verona, Dom, Reliefs am Portal 12. Jh.
» S. Giovanni in Fonte, Taufbecken. Um 1200.
» S. Zeno, Bronzetür 11. u. 12. Jh.
» » Skulpturen an der Fassade v. Mstr. Wilhelm 12. Jh.

Gegenstand	Wandmalereien u. Mosaiken roman. Zeit	Kleinkunst	Portalflügel	Skulpturen	Byzant. Mosaiken	Wandmalereien u. Mosaiken 13. u. 14. Jh.	Kanzeln, Altar usw.	Denkmäler altchristlicher Zeit
Verkündigung.	S. Urbano bei Rom. S. Maria Antiqua. SS. Nereo ed. Achilleo. Ferentillo.	Mailand, Altar v. S. Ambrogio. Pala d'Oro in Venedig. Barberini Taf. Palermo, Museum Goldring, ebenda Triptychon. Florenz, Mosaik, Domopera. Modena, Mus., Elfenbein. Città di Castello.	S. Paolo f. l. m. i. Rom. Verona. Pisa. Monreale. Benevent. Alatri Spalato. Ghiberti, Florenz, Bapt.	Verona, S. Zeno, Fassade. Ferrara, Domportal. Piacenza, Dom. Padua, S. Giustina. Altamura, Domport. Gaëta, Osterkerze. Verona, Taufbeck. Traû, Domportal. Treviso.	Palermo, Cappella Palatina. Martorana. Monreale. Torcello. Daphni S. Lukas am Helikon Jerusalem, Grabeskirche. Bethlehem, Geburtskrch.	Duccio, Dombild i. Siena. Barna, S. Gimignano. Sien. Mad. New. Gall. Ausst. London 1893. Assisi, Oberkirche. Giotto, Padua. Flor., Bapt. Padua, Bapt. Rom, S. M. Magg. S. M. i. Trastevere. Pomposa.	Niccolo Pisano: Pisa u. Siena. Giov. Pisano, Pistoja. Fra Guglielmo, Pistoja. Guid. da Como, Kanzel i. Pistoja. Cagliari. Orvieto. Domfassade. Pistoja. Altar.	Katakombenmal(?) Sark. Ravenna V. Jh. Miniaturen und Elfenbeinschnitzereien 6.—7. Jahrh. S. Maria Magg. Venedig, Tabernakelsäule. Maximians-Kathedra.
Heimsuchung.		Salerno, Antependium. Palermo, Ring. Barberini Taf. Città di Castello.	Pisa. Monreale. Benevent. Alatri.	Verona. Ferrara. Piacenza. Padua. Gaëta. Verona, Taufbecken. Treviso.	Monreale.	Giotto, Assisi u. Padua. Assisi, Oberkirche (?). Padua. Bapt. Pomposa.	Siena. Fra Guglielmo. Cagliari. Orvieto. Pistoja, Altar	Sark. Ravenna 5. Jh. Tabernakelsäule Maximians-Kathedra (verloren). Cividale, Altar.
Prüfg. Mariä [Josephs ungerechter Verdacht].		Salerno.		Treviso, Relief im Dom.				Elfenbeinschnitzer. Tabernakelsäule. Maximians-Kath.
Engel erscheint d. Joseph.		Salerno.						Rel. i. Puy-le-Dôme. Maximians-Kath.
Reise nach Bethlehem.		Salerno.		Altamura.				Maximians - Kath. Ravenna.
Geburt Jesu.	S. Urbano.	Altar i. S. Ambrogio. Pala d'Oro. Barberini Taf. Salerno. Palermo, Ring, Tript. Flor., Mosaik. Modena. Città di Castello.	S. Paolo. Verona. Pisa. Monreale. Benevent. Alatri. Spalato. Ghiberti.	Verona. Ferrara. Piacenza. Nonantola. Padua. Altamura. Gaëta. Traû. Verona, Taufb. Treviso.	Capp. Palatina. Martorana. Monreale. Daphni. S. Lukas a. Helikon.	Barna. Sienes. Mad. Giotto, Assisi u. Padua. Assisi, Oberk. Padua, Bapt. Rom, S. M. Magg. u. S. M. i. Trastevere. Pomposa.	Niccolo Pisano, Pisa u. Siena. Giov. Pisano, Pistoja. Fra Guglielmo. Pisa, Domkanzel. Guido da Como. Cagliari. Orvieto. Pistoja, Altar	Sark. seit 4. Jh. Katakomben selt. und nicht vor 4. Jahrh. Tabernak. Maximians-Kath. Elfenbeinwerke.
Hirtenverkündigung.	S. Urbano. Ferentillo.	Barberini Taf. Flor. Mos. Salerno. Modena. Città di Castello.	Verona. Pisa. Monreale. Benevent. Alatri.	Verona. Ferrara. Piacenza. Nonantola. Padua. Traû. Verona, Taufb.	Monreale.	Pomposa.	Siena. Giov. Pisano, Pistoja.	Tabernakelsäule.
Hirtenanbetung.				Gaëta.				Hirtendarstellung auf einigen Sark.

Gegenstand	Wandmalereien u. Mosaiken roman. Zeit	Kleinkunst	Portalflügel	Skulpturen	Byzant. Mosaiken	Wandmalereien u. Mosaiken 13. u. 14. Jh.	Kanzeln, Altar usw.	Denkmäler altchristlicher Zeit
Könige vor Herodes.		Salerno.	Benevent.	Verona.	S. Marco (Bapt.)			Katakomb. Sark. Tabernakel. S. M. Magg.
Zug der Könige.	Ferentillo.		Pisa. Monreale. Benevent. Alatri. Spalato.	Altamura. Traù. Verona, Dom, Tympanon.	Monreale.		Siena. Pisa, Dom. Pistoja, Altar.	Andeutungsweise auf Sark.
Anbetung der Könige (Magier).	S. Urbano. Ferentillo.	Salerno. Palermo, Ring. Barberini Taf. Flor., Mos. Modena. Città di Castello.	Verona. Benevent. Alatri. Spalato. Ghiberti.	Verona. Ferrara. Piacenza. Nonantola. Padua. Altamura. Gaëta. Traù. Verona, Taufb. Parma, Bapt. Verona, Dom. Treviso.	Monreale. Daphni. S. Marco (Bapt.)	Duccio. Barna, Sienes. Mad. Giotto, Assisi u Padua, Assisi. Oberk. Padua, Bapt. Rom, S. M. Magg., S. M. i. Trast. Pomposa.	Nicc. Pisano, Pisa u. Siena. Giov. Pisano, Pistoja. Pisa, Dom. Fra Guglielmo. Guido da Como. Orvieto. Pistoja, Altar.	Katakomb. Sark. Byzantin. Elfenbeinschnitzereien Tabernakel. Mosaik i. S. Apoll. N. Ravenna. Rom, S. M. Magg., S. Sabina (Holztür).
Traum der Könige.			Benevent. Alatri.	Altamura		Pomposa.	Giov. Pisano. Pistoja. Pisa, Dom.	Fehlt.
Rückkehr der Könige.	Ferentillo.							Fehlt.
Darstellung im Tempel (Beschneidung).		Pala d'Oro. Barberini Taf. Flor., Mos. Altar i. S. Ambrogio. Salerno. Modena. Città di Castello. Palermo, Tript.	S. Paolo, Pisa. Monreale. Benevent. Alatri. Spalato.	Verona. Ferrara. Piacenza. Nonantola. Gaëta. Treviso.	Capp. Palatina. Martorana. Monreale, S. Lukas a. Helikon. Bethlehem.	Duccio. Barna, Sienes. Mad. Giotto, Assisi u. Padua. Assisi, Oberk. Padua, Bapt. Rom. S. M. Magg. u. S. M. i. Trast. Pomposa. Flor., Bapt.	Nicc. Pisano, Pisa u. Siena. Pisa, Dom. Guido da Como. Cagliari. Orvieto.	S. Maria Magg.
Josephs Traum.	S. Urbano.	Salerno.	Benevent.	Verona. Parma. Nonantola. Traù. Treviso.	S. Marco. Venedig. Capp. Palatina.	Flor., Bapt.	Giov. Pisano, Pistoja. Pisa, Domkanzel.	Fehlt.
Flucht nach Aegypten.	S. Urbano.	Salerno.	Verona. Pisa. Monreale. Benevent. Alatri. Spalato.	Verona. Ferrara. Piacenza. Altamura. Gaëta. Verona, Taufb.	Capp. Palatina. Monreale. S. Marco.	Duccio. Giotto. Assisi und Padua. Assisi, Oberk. (?) Padua. Bapt. Florenz, Bapt. Pomposa.	Siena. Pisa, Domkanzel. Orvieto.	S. M. Magg., die hl. Familie i. Aegypten. Enkolpion in Konstantinopel. (6. Jh.)
Herodes befiehlt den Kindermord.	S. Angelo in Formis (?).		Monreale.	Verona, Taufbeck.	Monreale.		Siena. Pisa. Dom. Cagliari.	S. Maria Magg.
Kindermord.	S. Urbano. Ferentillo. S. Angelo i. F. (?)	Salerno.	Pisa. Benevent. Alatri. Spalato.	Altamura. Gaëta. Verona. Taufb.	Monreale. S. Marco.	Duccio. Barna. Giotto, Assisi u. Padua. Padua, Bapt. Flor., Bapt. Pomposa.	Siena. Giov. Pisano, Pistoja. Pisa. Dom. Cagliari. Orvieto. Pistoja, Altar.	Sark. (Selten). Syr. Min. (586. Rabulasevang.).

Gegenstand	Wandmalereien u. Mosaiken roman. Zeit	Kleinkunst	Portalflügel	Skulpturen	Byzant. Mosaiken	Wandmalereien u. Mosaiken 13. u. 14. Jh.	Kanzeln, Altar usw.	Denkmäler altchristlicher Zeit
Rückkehr a. Aegypten.		Città di Castello.			S. Marco.	Giotto, Assisi.		Fehlt.
12jährige Jesus im Tempel.	S. Angelo i. F.		Verona. Benevent. Ghiberti.		Monreale.	Duccio. Barna. Giotto, Assisi u. Padua. Assisi, Oberk. Padua, Bapt.	Orvieto.	Sark. (Perugia)
Predigt Johannesdes Täufers.	S. Angelo i. F.				S.Marco (Bapt.)			Fehlt.
Taufe Christi.	Ferentillo. S. Angelo i. F. alte Peterskirche (nicht erhalten).	Salerno.Pala d'Oro. Palermo, Ring. Flor., Mos. Barberini Taf. Modena. Palermo, Tript.	S. Paolo. Verona. Pisa. Monreale. Benevent. Alatri. Spalato. Ghiberti.	Verona. Ferrara. Piacenza. Parma. Altamura. Gaëta. Verona, Taufb.	Capp. Palatina. Monreale, S. Marco. Daphni. S. Lukas.	Barna. Sienes. Mad. Giotto, Padua u. Assisi.Oberkirch. Flor., Bapt. Padua, Bapt. Pomposa.	Cagliari. Orvieto.	Sark. Mosaik. (Ravenna). Maximianskathedra.
Versuchung.	S. Angelo i. F.	Salerno (Engel dienen dem Herrn).	Pisa. Monreale. Spalato.Ghiberti.	Piacenza. Gaëta.	S. Marco, Monreale.			Fehlt.
Hochzeit zu Kana.	Ferentillo. S. Clemente.	Altar i. S. Ambrogio. Salerno.	Benevent. Spalato.	Altamura.	Monreale.	Duccio. Barna. Assisi, Oberk. Giotto, Padua. Padua, Bapt. Pomposa.		Katakombenmal. Sark.Maximianskathedra. Tabernakel. S. Apoll. N. S. Sabina.
Berufung Petri (wunderbarer Fischzug).		Salerno	Benevent.		Monreale.	Barna.Padua,Bapt.		S. Apoll. N. Tabernakel.
Christus wandelt a. d. Meer.	S. Angelo i. F.	Salerno.	Benevent. Ghiberti.		Monreale.	Navicella: Giotto, Petersk., Span. Kapelle.		Fehlt.
Mutter und Brüder des Herrn.		Salerno.						Fehlt.
Heilung der Blutflüssigen.					Monreale.			Kat. Sark. S. Apoll N. Lipsanothek (Brescia).Tabern.
Auferweckg. d. Jünglings zu Nain.		Salerno.			Monreale.	Pomposa.		Sark. 4. u. 5. Jh. Syr. Cod. Hs. i. Cambridge (6. Jh.)
Heilung der Lahmen.		Salerno.						S. Apoll N.
Heilung der Besessenen.	S. Angelo i. F.		Spalato.					S. Apoll N. Tabernakel.

Gegenstand	Wandmalereien u. Mosaiken roman. Zeit	Kleinkunst	Portalflügel	Skulpturen	Byzant. Mosaiken	Wandmalereien u. Mosaiken 13. u. 14. Jh.	Kanzeln, Altar usw.	Denkmäler altchristlicher Zeit
Das kananäische Weib.	S. Angelo in Formis.				Monreale.			
Gastmahl in Bethanien.	S. Angelo i. F.							Tabernakel.
Christus u. Samariterin.		Salerno.	Benevent. Spalato.		S. Marco.			Katakomben Sark. S. Apoll. N. Maximiansk. Tabern.
Chr. u. Ehebrecherin.	S. Angelo i. F.				Monreale.			S. Apoll. N. Elfenbein-Pyxiden.
Brotvermehrung.		Salerno.	Benevent.		S. Marco.			Katakomben. Sark. S. Apoll. N. Maximiansk. Tabernakel. Syr. Min. S. Sabina.
Blindenheilung.	S. Angelo i. F.	Altar i. S. Ambrogio. Salerno.	Benevent.		S. Marco. Monreale.			Kat. Sark. S. Apoll. N. Lipsanothek. S. Sabina. Maximiansk. Tabern. Elfenbeinwerke.
Heilung der Gichtbrüchigen.		Salerno.			Monreale.	Pompos		Katakomben. Sark. S. Apoll N. Tabernakel. Elfenbeinwerke.
Hauptmann von Kapernaum.		Altar in S. Ambrogio.			Monreale.			S. Sabina (?) Tabernakel. Sark. Syr. Min.
Verklärung.	SS. Nereo ed. Achilleo.	Barberini Taf. Flor., Mos. Pala d'Oro. Altar in S. Ambrogio. Salerno. Modena. Palermo, Tript.	S. Paolo. Pisa. Monreale. Ghiberti.		Capp. Palatina. Daphni. Sinai. Monreale.	Barna, Padua. Bapt. Duccio (London).	Cagliari.	Lipsanothek. S. Apoll. N. Ravenna. S. Sabina (?).
Erweckung des Lazarus.	S. Urbano. S. Angelo i. F. alte Peterskirche.	Salerno. Flor., Mos. Modena.	Pisa. Monreale. Benevent. . Spalato. Ghiberti.	Altamura.	Capp. Palatina.	Barna. Giotto, Padua. Pomposa.		Katakomben. Sark. S Apoll. N. Lipsanothek. Tabernakel. Miniatur.
Chr. nimmt Abschied v. sein. Mutter.						Duccio.		Fehlt
Einzug in Jerusalem.	S. Urbano. Ferentillo. S. Angelo i. F.	Pala d'Oro. Salerno. Flor., Mos. Barberini Taf. Modena. Palermo, Tript.	S. Paolo. Verona. Pisa. Monreale. Spalato. Benevent. Ghiberti.	Gaëta. Traû.	Monreale. S. Marco. Bethlehem. Geburtsk. Capp. Palatina.	Duccio. P. Lorenzetti, Assisi. Barna. Giotto, Padua. Pad., Bapt. Pomp.	Orvieto.	Sark. Maximiansk. Tabernakel. Miniaturen. Elfenbeinwerke.

Gegenstand	Wandmalereien u. Mosaiken roman. Zeit	Kleinkunst	Portalflügel	Skulpturen	Byzant. Mosaiken	Wandmalereien u. Mosaiken 13. u. 14. Jh.	Kanzeln, Altar usw.	Denkmäler altchristlicher Kunst
Vertreibung d. Wechsler.		Altar in S. Ambrogio.	Verona. Ghiberti.			Giotto, Padua. Padua, Bapt.		Tabernakelsäule.
Verrat des Judas (Judas erhält s. Lohn).				Modena.		Duccio. Barna. Giotto, Padua.		Tabernakel.
Fusswaschung.	S. Urbano. Ferentillo. S. Angelo i. F.	Salerno.	Verona. Pisa. Benevent. Spalato.	Trau. Modena (Rel. im Dom).	Monreale. S. Marco.	Duccio. P. Lorenzetti. Giotto, Padua.	Fra Guglielmo.	Sark. Tabernakel. Min. (Cod. Rossan.)
Abendmahl.	S. Urbano. Ferentillo. S. Angelo i. F. S. Sebastiano alla Polveriera in Rom (zerstört). Orator. Johanns VII in Rom (zerst.)	Salerno. Pala d'Oro. Modena.	Verona. Pisa. Monreale. Benevent. Spalato. Ghiberti.	Modena. Altamura. Gaëta.	Monreale. S. Marco.	Duccio. Lorenzetti Barna. Giotto, Padua. Padua, Bapt. Florenz, Bapt. Pomposa.	Cagliari.	S. Apoll N. Tabernakel. Min. (Cod. Rossan.). Syr. Min.
Gethsemane.	S. Angelo i. F.	Modena.	Spalato. Benevent (2 Szenen). Ghiberti.		Monreale. S. Marco.	Duccio. Barna. Sienes. Mad. Padua, Bapt. Pomposa.		S. Apoll. N Lipsanothek. Tabernakel. Min. (Cod. Rossan).
Gefangennahme (Judaskuß).	S. Urbano. S. Angelo i. F.	Modena. Città di Castello.	Verona. Pisa. Monreale. Spalato. Benevent(2Szen.) Ghiberti.	Verona. Modena. Trau.	Monreale. S. Marco.	Duccio. Lorenzetti Barna. Sien. Mad. Venedig. Akad. Tafelbild. Assisi, Oberk. Giotto, Padua. Padua, Bapt Flor., Bapt. Pomposa Pistoja, Altar.	Cagliari. Pisa, Dom.	Sark. S Apoll. N. Lipsan. Tabernakel.
Christus vor dem hohen Priester (und Herodes).		Modena.	Benevent. Spalato.			Duccio. Giotto, Padua Padua, Bapt.	Pisa, Dom.	Sark. S. Apoll. N. Lipsanothek. S. Sabina. Tabernakel. Cod. Ross.
Petri dreimalige Verleugnung.			Benevent.	Modena.		Duccio (3 Bilder). Barna.		Katakomben. Sark. S. Apoll. N. Lipsanothek. S. Sabina. Tabernak.
Reue des Judas.			Benevent.					S. Apoll. N. Tabernakel.
Tod d. Judas.			Benevent.					Tabernak. Elfenb. London.
Pilatus redet zum Volk.						Duccio.		Fehlt als Einzelszene.

Gegenstand	Wandmalereien u. Mosaiken roman. Zeit	Kleinkunst	Portalflügel	Skulpturen	Byzant. Mosaiken	Wandmalereien u. Mosaiken 13. u. 14. Jh.	Kanzeln, Altar usw.	Denkmäler altchristlicher Kunst
Christus vor Pilatus.	S. Urbano. S. Angelo i. F.		Verona. Benevent (ohne Chr.). Ghiberti.	Modena.	Monreale.	Duccio (2 Szenen) Sienes. Mad. Venedig, Akadem. Assisi, Oberk. (?) Padua, Bapt.		Sark. S. Apoll. N Lipsanothek. S Sabina. Tabern Min. (Cod. Ross.)
Geisselung.			Verona. Benevent. Spalato. Ghiberti.	Modena. Gaëta. Traù.		Duccio. Lorenzetti. Barna, Sienes. Mad.	Orvieto. Pisa, Dom.	Fehlt. Erst seit d 10. Jh. i. Min.
Dornenkrönung.						Duccio. Barna. Giotto, Padua.		Sark. 4. u. 5. Jh Krönung durch einen Kranz ohne Dornen.
Verspottung.	S. Urbano. S. Angelo i. F.		Benevent.		S. Marco.	Barna, Sien. Mad.	Orvieto. Pisa, Dom.	Tabernakel.
Kreuztragung.	S. Urbano. Ferentillo. S. Maria Antiqua. S. Angelo i. F.		Verona. Benevent. Ghiberti.	Modena.	Monreale.	Duccio. Lorenzetti. Barna. Sien. Mad. Assisi, Oberk Giotto, Padua. Padua, Bapt.		Sark. 4. u. 5. Jh. Elfenb. (London, Brit. M.) S. Apoll. N. S. Sabina.
Chr. besteigt das Kreuz.						Sienes. Mad Venedig, Akademie.		Fehlt.
Kreuzigung.	S. Urbano. S Maria A. S Clemente. S. Angelo i. F. alte Petersk. (Ferentillo ?)	Altar i. S. Ambroglo. Salerno. Pala d'Oro. Palermo, Ring. Barberini. Modena. Città di Castello. Florenz, Mosaik. Palermo, Triptychon.	S. Paolo. Pisa. Monreale. Benevent. Spalato. Ghiberti.	Verona. Altamura. Gaëta. Traù.	Monreale. S. Marco. Aquileja. Wandmal i. Krypta.	Duccio. Lorenzetti. Barna. Sien. Mad. Venedig, Akad. Assisi, Oberkirch. Giotto, Assisi u Padua. Florenz, Bapt. Padua, Bapt. Assisi, Unterkirche. Pomposa.	Niccol. Pisano, Pisa u. Siena. Giov. Pisano, Pisa u. Pistoja. Orvieto. Pistoja, Altar.	Tür v. S. Sabina. Elfenbein i. Brit. M. Andeutungsweise auf d. Oelampullen i. Monza u. Tabernakel.
Kreuzabnahme.		Barbarini Taf. Modena. Palermo. Tript.	S. Paolo. Verona Monreale. Ravello. Trani. Spalato.		Monreale. Aquileja. S. Marco (Bild des Gentile Bellini i. Ak. Venedig).	Duccio. Lorenzetti. Siencs. Mad. Venedig, Akademie. Assisi, Unterk. Pomposa.	Fra Guglielmo. Nicc. Pisano, Lucca, S. Martino.	Fehlt. Seit dem 10. Jh. in Min.
Beweinung.						Sien. Mad. Assisi, Oberk. Giotto, Padua. Florenz. Bapt. Assisi, Unterkirche.		Fehlt.
Grablegung.	S. Urbano. S. Angelo i. F.	Barbarini Taf. Salerno.	Benevent. Spalato.		Monreale. Aquileja.	Duccio. Lorenzetti. Pomposa.		Fehlt. Seit dem 10. Jh. in Min.

Gegenstand	Wandmalereien u. Mosaiken roman. Zeit	Kleinkunst	Portalflügel	Skulpturen	Byzant. Mosaiken	Wandmalereien u. Mosaiken 13. u. 14. Jh.	Kanzeln, Altar usw.	Denkmäler altchristlicher Kunst
Vorhölle.	S. Urbano. S. Clemente. S. Angelo i. F. S. Maria Ant. alte Petersk. Kap. Johanns VII. S. Prassede.	Barberini Taf. Salerno. Pala d'Oro. Flor., Mos. Modena. Palermo, Tript.	S. Paolo. Verona. Pisa. Monreale. Trani. Ravello. Benevent. Spalato.	Gaëta. Traù.	Monreale. S. Marco. Jerusalem, heilg. Grabeskirch. (Gentile Bellini).	Duccio. Lorenzetti. Sien. Mad. Padua, Bapt.	Fra Guglielmo. Guido da Como.	Tabernakel.
Auferstehung.			Ghiberti.	Altamura. Gaëta. Traù.	(Gentile Bellini).	Lorenzetti, Sienes. Mad.		Sark. 4. Jh. andeutungsw. dargestellt (schlaf. Wächter u. Labarum).
Frauen am Grabe.	S. Urbano. S. Clemente. S. Angelo i. F.	Salerno. Pala d'Oro. Palermo, Ring.	Verona. Pisa. Monreale. Benevent.	Altamura. Gaëta. Traù.	Monreale.	Duccio. Sien. Mad. Assisi, Oberk. Padua, Bapt. Flor., Bapt. Pomposa.	Orvieto. Cagliari. Pistoja. Altar.	Oelampullen i. Monza. S. Apoll. N. Tabernak. Elfenbeinwerke. Sark. S. Sabina.
Christus erscheint der Maria Magdalena (den Frauen).	S. Urbano.	Salerno.	Monreale.	Altamura.	Monreale. S. Marco.	Duccio. Giotto, Padua.	Orvieto.	S. Sabina.
Emmaus.	S. Angelo i. F.	Salerno.	Monreale. Benevent.		Monreale.	Duccio.	Guido da Como.	S. Apoll. N.
Christus erscheint den Jüngern (ohne Thomas).	Alte Peterskirche.	Salerno.		Gaëta.		Duccio. Sien. Mad.		S. Apoll. N. Tabernakel. Elfenbein in Mailand.
Chr. ersch. d. Petrus.					Monreale.			Fehlt.
Der ungläubige Thomas.	S. Angelo i. F.	Salerno. Pala d'Oro.	Benevent. S. Paolo.		Monreale. S. Marco.	Duccio. Pomposa.	Guido da Como. Pistoja, Altar	Sark. Mailand, S. Celso. Monza, Oelampulle.
Erschein. am See Tiberias.	S. Angelo i. F.	Salerno				Duccio.		Fehlt.
Erscheinung v. d. Apost.						Duccio.		Fehlt.
Himmelfahrt Christi.	S. Clemente. S. Angelo i. F.	Salerno. Modena. Pala d'Oro. Barberini Taf. Flor., Mos	S. Paolo. Verona (Chr. thronend). Pisa. Monreale. Benevent. Spalato.	Altamura. Gaëta.	Capp. Palatina. Monreale. S. Marco. Jerus., hl. Grabkrch. Saloniki, Ge-	Sien. Mad. Giotto, Padua. Assisi, Oberk. Padua, Bapt. Pomposa.	Fra Guglielmo. Pistoja, Altar	Sark. (andeutungsweise). S. Sabina. Tabern. Monza, Ampullen. Syr. Min.

Gegenstand	Wandmalereien u. Mosaiken roman. Zeit	Kleinkunst	Portalflügel	Skulpturen	Byzant. Mosaiken	Wandmalereien u. Mosaiken 13. u. 14. Jh.	Kanzeln, Altar usw.	Denkmäler altchristlicher Kunst
Mission der Apostel.					S. Marco.	Duccio.		Fehlt.
Pfingsten.		Salerno. Modena. Pala d'Oro. Barberini. Taf. Flor., Mos.	S. Paolo. Ghiberti	Altamura. Gaëta.	Capp. Palatina. Monreale. S. Marco. Bethlehem. Geburtskirche. Konstantinopel, Sophienkirche.	Duccio. Giotto, Padua. Assisi, Oberkirche. Padua, Bapt.	Fra Guglielmo.	Monza, Oelampulle. Syr. Min.
Tod d. Maria.		Pala d'Oro. Barberini. Taf. Flor., Mos.			Martorana. Bethlehem. Aquileja.	Duccio. Sien. Mad. Rom, S. Maria Magg. S. Maria in Trastevere.		Fehlt. Auf Elfenbeinskulpturen seit 10. Jh.
Jüngstes Gericht.	S. Angelo i. F. (Ferentillo?)			Ferrara, Dom. Gaëta.	(Gentile Bellini.) Torcello.	Giotto, Padua. Sien. Mad. Venedig, Akademie. S. Gimignano. Flor., Bapt. Pomposa.	Nicc. Pisano, Pisa u. Siena. Giov. Pisano, Pistoja und Pisa. Orvieto.	Katakomben: Gerichtsbilder. Sarkophage u. Mosaiken i. S. Apoll. N.: Trennung d. Böcke von den Schafen.

REGISTER.

Aaron 5. 15. 16. 20. 27. 46. 97.
Abdias 43. 46.
Abel 10. 11. 12. 15. 19. 21. 22. 25. 36. 37. 246.
Abraham 10. 11. 12. 13. 16. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 27. 28. 29. 30. 31. 37. 38. 41. 46. 47. 116. 132. 159. 243.
Achilles 253.
Adam 15. 16. 26. 27. 29. 30. 32 ff. 41. 73. 74. 78. 79. 80. 94. 115. 116. 119. 169. 229. 231. 243. 244.
Adso 50. 151.
Aeneas 73. 253. 254.
Agathe hl. 204.
Agnellus 58. 101.
Agnes hl. 204.
Albertus 80.
Alcuin 8. 32. 34. 43. 85. 138. 160. 162. 175.
Alemanno, Giovanni (Joh. Alemannus) 165.
Alexander III (Papst) 247.
Alexander d. Gr. 246. 253. 254. 255.
Alexius hl. 204.
Altichieri da Zevio 198. 202. 205. 247. 249.
Ambrogio, Lor. di Giovanni d' 178.
Ambrosius 17. 22. 31. 32. 36. 37. 61. 124. 163. 169. 205. 211. 212. 260. 261. 263. 265.
Amor 230. 252. 256.
Ananias 198.
Andreas (Apostel) 61. 173. 197. 199.
Andronikos II (byz. Kaiser) 63.
Anna hl. 102. 187. 189. 190. 191.
Anselm d. Peripatetiker 223.
Antelami, Benedetto 40. 47. 71. 102. 117. 189. 233. 234.
Antonius d. Einsiedler 204.
Antonius von Padua 204. 205. 238.
Apollo 254.
Apollonius 223.
Aquino, Thomas v. 9. 14. 38. 40. 86. 107. 108. 142. 153. 164. 206. 208. 214. 215. 216. 218. 220. 227. 257. 258. 262. 272.
Archimedes 223.
Arezzo, Guittone d' 35. 86.
Aribert 79. 80.
Aribo 26.
Aristobulos 6.
Aristoteles 132. 223. 224. 225. 257. 258.
Arius 208. 219.
Artus 245. 246.
Augustin 7. 13. 14. 32. 33. 36. 37. 38. 39. 40. 50. 133 ff. 138. 151. 157. 161. 162. 163. 205. 212. 213. 214. 218. 220. 223. 226. 230. 243. 252. 253. 258. 263.
Avanzi, Jacopo degli (Bologna) 192.
Avanzo, Jac. d' (Padua) 186. 193. 194. 198. 202. 205. 249.
Averrhoës 208.

Balduccio, Giov. di 206.
Banco, Nanni d'Antonio di 192.
Barachin 143.
Barisanus 71. 186. 205.
Barlaam 221.
Barna 30.
Baronzio, Giov. 186. 192. 202.
Barsegapè, Pietro da 216.
Bartolo, Domenico di 106.
Bartolo, Taddeo di 30. 83. 189. 192. 199. 205.
Bartolommeo, Fra 84.
Bartholomäus (Apostel) 198. 199.
Basilius d. Gr. 63. 169. 260. 261.
Basilius II (byz. Kaiser) 103.
Beda 40. 101. 124. 136. 137. 243. 258.
Beleth 233. 243.
Benedicta 79.
Benedikt hl. 204. 251.

Berengar I 253.
Bergamo, Fra Damiano da 31.
Bernhard (v. Clairveaux) 75. 85. 87. 97. 99. 101. 107. 175. 204. 214. 215. 226. 227.
Berlinghieri, Bonav. 79. 180.
Bicci, Lorenzo di 202. 205.
Biduinus 106.
Bileam 20.
Boccaccio 217. 222. 224. 229. 237. 238. 254. 256.
Boëthius 151. 221. 222. 223. 224. 258.
Bologna, Giov. da (Maler) 186.
Bologna, Onesto da 222.
Bonannus 27.
Bonaventura 81. 86 ff. 97. 100. 102. 111. 116. 118. 187.
Bonifazius 137. 215.
Bonifazius VIII (Papst) 150. 249.
Bonifazius IX (Papst) 249.
Bonus Amicus 71.
Botticelli 105. 256. 271.
Brutus 150.
Buffalmacco 121. 158.

Cäcilie hl. 204.
Caesar 254.
Camaino, Tino da 84. 178. 181. 242.
Cambio, Arnolfo di 49. 179. 197.
Camerino, Jac. da 183.
Campagnola, Domenico 31.
Campione, Bonino da 205.
Casentino, Jacopo da 193.
Cassiodorus 12. 223.
Cassius 150.
Castagno Andrea del 247.
Cavallini, Pietro 189.
Cennini, Cennino 202. 206. 232.
Christoph hl. 204.
Christus 3—12. 15. 16. 17. 20—42. 44—53. 54 ff. 123. 124. 126. 127. 129. 130. 131. 133. 134. 136. 138. 140. 143. 145. 146. 147. 151—155. 159. 161. 163. 164. 167 ff. 195. 196. 197. 199. 200. 201. 205. 207. 231. 238. 242. 243. 244. 249. 252. 257. 260. 263—268.
Cicero 211. 212. 223. 224. 229.
Cimabue 60. 61. 78. 116. 117. 154. 166. 179 ff. 202. 248. 251.
Coelestin (Papst) 242.
Colonne, Guido delle 253.
Commodian 133. 151. 265.
Conxolus 183.
Como, Guido da 64.
Compagni, Dino 237. 245. 253.
Cosmas, Johannes 182.
Costa, Lor. 240.

Daddi, Bernardo 184. 189. 193. 206. 232.
Dädalus 254.
Damian hl. 205.
Daniel 10. 11. 12. 20. 21. 22. 25. 42. 43. 45. 46. 50. 129. 131. 132. 133. 154. 164. 229.
Dante 4. 9. 35. 40. 82. 84. 86. 107. 108. 119. 124. 135. 138. 140. 141. 144. 145. 148—153. 157—161. 163—166. 176. 177. 186. 207. 214. 216. 217. 220. 222. 224. 229. 237. 240. 241. 242. 245. 248. 250. 252. 254. 256. 257. 258. 262. 266. 270—272.
David 4. 10. 11. 12. 15. 22. 24. 39. 40. 41. 44. 45. 46. 74. 119. 208. 243. 245. 258.
Deodatus 79.
Desiderius 136.
Diana 253. 254.
Dido 253.
Diomedes 219. 254.
Dionysius Areopagita 161. 163. 165.
Dominikus hl. 82. 204. 238.
Donatello 53.
Donatus 223.
Duccio 109. 115. 119. 120. 181. 182. 183. 185.
Durandus 3. 52. 54. 67. 85. 162. 199. 203. 215. 241.

Ekkehard IV 26.
Elias 11. 15. 20. 29. 42. 46. 49. 50. 130. 134. 138. 146. 151.
Elisa 29.
Elisabeth (Mutter des Johannes) 52. 99. 168. 187.
Elisabeth, hl. 204.
Enoch (Henoch) 10. 11. 12. 15. 16. 20. 29. 42. 46. 49. 50. 130. 134. 138. 146. 151. 164.
Ephysius hl. 204.
Epikur 219.
Erigena, Scotus 73. 138. 164. 220.
Ernoldus Nigellus 23. 105.
Esau 12. 15. 16. 38.
Esther 26.
Euclides 223. 224.
Eustachius hl. 204.
Eva 16. 26. 27. 33. 35. 36. 97. 119. 169. 229. 231.
Ezechiel 15. 16. 43. 45. 46. 127. 164. 200.

Fabriano, Gentile da 96.
Federighi, Antonio 255.
Felix IV (Papst) 57.
Fiesole, Fra Angelico da 82. 154. 156. 158. 159. 163. 184. 199. 241.
Fiore, Jacobello del 163. 165. 193.
Firenze, Andrea da 206.
Formosus (Papst) 24.
Francesca, Piero della 267.
Francesco (Mosaicist) 61.
Franziskus (v. Assisi) 60. 74, 75. 79. 81. 85. 86. 87. 127. 188. 204 f. 207. 226. 238.
Fredi, Bartolo di 30. 186. 192.
Friedrich I (Barbarossa) 247.
Friedrich II 250.
Frezzi, Federigo 217.

Gabriel 59. 61, 62. 68. 146. 163. 164. 166. 168. 174.
Gaddi, Agnolo 126. 184. 189. 192. 198. 202. 206. 232. 239.
Gaddi, Gaddo 193.
Gaddi, Taddeo 39. 120. 184. 189. 190. 192. 202. 206. 207. 218.
Galla Placidia 44.
Gandersheim, Roswitha v. 85. 175. 216.
Georg hl. 205.
Geri, Betto 52.
Gerini, Lor. di Niccolo 204.
Gerini, Niccolo di Pietro 38. 81. 112. 120. 121. 193. 202. 204. 218.
Gervasius hl. 61.
Ghiberti 30.
Ghirlandajo 110. 190. 191.
Gideon 10. 97.
S. Gimignano, Folgore da 235.
Ginevra 254.
Giottino 246. 251.
Giotto 18. 28. 29. 32. 38. 51. 52. 80. 88. 98. 99. 100. 102—105. 109—112. 115—118. 120. 121. 126. 127. 153—159. 165. 179. 183. 184. 188—191. 193. 198. 202. 205—207. 218. 219. 224. 229, 232. 236. 237. 239. 246. 248—251. 256. 257. 266.
Giovanni, Benvenuto di 199.
Giovanni, Leonardo di Ser 52.
Giovanni, Matteo di 192. 194.
Giovanni, Paolo di 190.
Goliath 15. 22. 24. 40. 245.
Goro 49.
Gozzoli, Benozzo 30. 102. 187.
Gregor d. Gr. 7. 8. 11. 15. 36. 38. 39. 108. 164. 205. 212. 220.
Gregor IV (Papst) 57.
Gregor IX (Papst) 124. 249.
Guallacca, Leonardo del 245.
Gruamons 110.
Guariento 162. 163. 165. 194. 246.
Guglielmo, Fra 116. 178. 204.
Guidoriccio 250.

Habakuk 45. 46. 50. 99.
Ham 16. 19.
Helena 245. 253. 255.
Henricus Pauper 223.
Herkules 232. 255.
Herodes 52. 100. 104. 219. 232.
Herodias 52. 253.
Hilarius 7. 101.
Hiob (Job) 11. 12. 15. 16. 20. 26. 30. 39. 108. 156. 208. 230.
Hiskias 24.
Holofernes 219.
Homer 73. 223. 252. 253. 257.
Honorius III (Papst) 61. 138. 249.
Honorius Augustodunensis 9. 12. 13. 32. 34. 40. 97. 99. 101. 139. 157. 158. 161. 163. 164. 214. 215. 221. 227. 230. 243. 261. 262. 266. 267.
Hugo v. S. Victor 9. 36. 108. 140. 161. 164. 214. 261.

Jakob 10. 11. 12. 15. 17. 19. 22. 25. 28. 30. 38. 41. 47. 132.
Jakobus (Apostel) 43. 57. 173. 198. 199. 217.
Jakobus Protoevang. 96. 187.
Japhet 16.
Jason 254.
Jeremias 11. 15. 16. 43. 44. 46.
Jesse 41.
Ikarus 254.
Innozenz II (Papst) 44. 125.
Innozenz III (Papst) 12. 13. 37. 61. 107. 140—142. 144. 151. 226—228. 231. 241. 242. 248. 249. 262.
Joachim (Vater Mariä) 187. 189. 190. 236.
Joachim von Floris 127.
Joel 45. 153.
Johann VII (Papst) 198.
Johann XXII (Papst) 249.
Johanna I (Königin von Neapel) 241.
Johannes Evang. 4. 31. 32. 43. 62. 63. 67. 69. 72. 75—80. 82. 85. 93. 110. 113. 114. 116. 117. 123 ff. 130. 131. 135. 153. 155. 169. 173. 187. 197. 199. 200. 201. 217. 220.

Johannes d. Täufer 4. 26. 28. 30. 44. 46. 51 ff. 60. 63. 64. 68. 91. 119. 129. 163. 168. 243. 265.
Jonas 11. 12. 15. 16. 20—22. 29. 42. 50. 229.
Joseph 10. 11. 12. 15. 19. 22—26. 28. 30. 31. 38. 46.
Joseph von Arimathia 118.
Joseph (Vater Christi) 47. 102. 103. 188. 191.
Josephus 247.
Josua 12. 20—22. 25. 46.
Isaak 10—12. 16. 19. 22. 25. 28—30. 37. 38. 46. 47. 116. 132.
Isabella (Este) 219.
Isaias 11. 16. 24. 42—46. 79. 87. 97. 99. 108. 134. 171. 208. 264.
Isidorus (v. Sevilla) 8. 13—17. 36. 39. 124. 136. 157. 162—164. 200. 203. 213. 216. 221. 223. 226. 233. 234. 252. 256. 258.
Ismael 16. 37.
Isolde 245. 254.
Judas 23. 43.
Judas Ischariot 76. 82. 110. 147. 150. 219.
Judas Makkabäus 46.
Judith 20. 26.
Julianus Pomerius 33, 214. 221.
Juno 263.
Justinian 249.

Kaiphas 79.
Kain 16. 19. 21. 22. 25—28. 30. 36. 246.
Kalliope 254.
Karl d. Gr. 244. 245. 246.
Katharina v. Alexandrien 205.
Klara hl. 79. 205.
Klemens hl. 205.
Konstantin d. Gr. 55.
Kosmas hl. 205.

Laban 15.
Lactantius, Firmianus 132. 133. 140. 151. 212. 251. 258. 265.
Lamberti, Niccolo di Piero 179.
Lamech 26. 36.
Lancelot 245. 246. 254.
Landsberg, Herrad v. 108. 215. 222.
Lapo 49.
Latini, Brunetto 50. 124. 150. 158. 161. 164. 175. 187. 214. 216. 221. 223. 227. 229. 243. 250. 256. 262. 266. 267.
Laura 250.
Laurentius hl. 206.
Lazarus 15. 16. 21. 28. 29. 38. 93. 94. 106. 108. 109.
Lea 221.
Lentulus 87.
Leo d. Gr. 32. 36. 101. 113. 214.
Leo III (Papst) 173.
Liberius (Papst) 22.
Livius 225.
Lochner, Stephan 187.
Longinus 114.
Lorenzetti, Ambrogio 102. 165. 185. 186. 189. 199. 206. 233.
Lorenzetti, Pietro 81. 109. 110. 112. 117—120. 185. 190. 194. 206.
Lorenzo, Monaco 82. 111. 184. 189. 193. 204.
Lorenzo, Niccolo di 193.
Lot 11. 130.
Lucanus 254.
Ludwig d. Fromme 138.
Ludwig hl. 206.
Lucia hl. 206.
Lukas Evang. 4. 38. 41. 43. 61. 93. 96. 99. 129—131. 168. 200. 201. 267.

Macarius 220.
Magdalena 15.
Mahomet 143.
Majano, Benedetto da 53.
Malachias 46. 50. 52. 134.
Mantegna 219.
Marcovaldo, Coppo di 180. 181.
Margaritone (Margheritone v. Arezzo) 79. 174. 205.
Margarete hl. 206.
Maria (Madonna) 16. 26. 34. 35. 38. 41. 42. 44—49. 52. 60. 61. 63. 64. 68. 75—80. 82. 85. 88. 90. 91. 94. 96—99. 102. 103. 113. 114. 116—118. 121. 143. 147. 155. 162. 163. 165. 167. 168 ff. 196. 199. 205. 207. 220. 240. 249. 254. 260. 261. 266. 267.
Maria v. Aegypten 206.
Maria Magdalena 116. 120. 206.
Markus Evang. 43. 62. 63. 130. 131. 168. 200. 201.
Martha 221.
Martianus Capella 223.
Martin hl. 206.
Martini, Simone 52. 116. 185. 204—206. 248. 250. 259.
Martinus Presbyter 174.
Masaccio 83. 187.
Masegne 194.

Maso 206.
Masolino 165.
Maternus, Jul. Firmicius 212. 251.
Matthäus Evang. 4. 8. 11. 41. 43. 50—52. 85. 90. 93. 103. 105. 106. 110. 129—131. 147. 168. 169. 198—200. 263.
Matthäus, Pseudo- 96. 187.
Matthias (Apostel) 199.
Mazzeo Ricco 262.
Mazzoni Guido 118.
Melchisedek 5. 12. 15. 16. 19. 22. 36—38. 200.
Melito 13. 85. 101. 260. 269.
Memmi, Lippo 185. 186. 194. 205.
Merkur 166.
Merlin 245.
Messina, Filippo da 245.
Micha 43. 46.
Michael 29. 59. 61—63. 68. 111. 127. 128. 155. 163. 164. 166. 174.
Michelangelo 26. 37. 41. 49. 154. 155. 158. 159. 163.
Michelozzo 52.
Milano, Giovanni da 32. 163. 189. 190. 206. 251.
Milo 216.
Minos 254.
Minotaurus 254. 255.
Mirandula, Pico della 161.
Moses 2. 4. 10—12. 14—16. 19—24. 26—30. 33. 39. 46. 49. 54. 74. 94. 105. 208. 243. 244.

Nathan 25.
Naum 43.
Nelli, Ottaviano 189.
Neon 42.
Neri, Paolo di Maestro 241.
Nero 133. 151. 198.
Nessus 255.
Nikodemus 77. 118. 119.
Nikodemus (Bildhauer) 50.
Nikolaus hl. 96. 206.
Nikolaus (Bildhauer) 27. 46. 71. 102.
Nilus hl. 63.
Noah 10—12. 15. 16. 19—25. 27. 28. 36. 37. 46. 243.

Odysseus 254.
Olivier 245. 246.
Onofri, Vinc. 118.
Orcagna, Andrea 153. 155. 162. 189. 192—194. 202. 206. 218. 250.
Orcagna, Bernardo 157.
Origenes 6. 11. 134. 135.
Orpheus 252. 255.
Osee 43.
Otfrid 8.
Otto II (d. Kaiser) 196.
Otto III (d. Kaiser) 247.

Padovano, Giusto 41. 194. 198. 218. 224
Pandolfo 48.
Paolo, Giovanni di 187. 192. 194.
Paolo, Fra da Modena 186.
Paris 245. 253.
Paschalis I (Papst) 44. 125.
Paschalis II (Papst) 44. 125.
Paul I (Papst) 24.
Paulin (v. Nola) 5. 22. 33. 83. 152.
Paulus (Apostel) 11. 31. 32. 33. 37. 44. 46. 53. 57. 61. 64. 72. 92. 130. 133. 195 ff. 208. 212. 217. 226. 242.
Paulus Diaconus 136. 220. 243.
Pelagius II (Papst) 57.
Pemmo 121.
Perugino 219.
Petrarca 238. 240. 248. 250. 254. 256.
Petrus (Apostel) 4. 5. 11. 23. 43. 44. 46. 53. 57. 61. 64. 72. 78—80. 92. 112. 130. 164. 173. 191. 195 ff. 199. 217. 242. 251.
Petrus Martyr 206. 218.
Petrus (venezian. Mosaicist) 62.
Pharao 21.
Philippus (Apostel) 43. 198. 199.
Philippus (Bildhauer) 71.
Philo (von Alexandrien) 6. 13. 124. 260.
Pilatus 76. 79. 80. 87. 111. 112.
Pisani 104. 153. 155. 156. 218. 224. 255.
Pisano Andrea 51. 52. 232.
Pisano Giovanni 49. 102. 115—117. 158. 178. 181. 259. 267.
Pisano Giunta 78—80.
Pisano Niccolo 49. 83. 103. 114—117. 153. 156. 158. 177—179. 251. 257. 267.
Pisano Nino 178.
Pistoja, Vincino da 61.
Plato 132. 223—225. 257.
Polyxena 253.
Pollajuolo 52.
Potiphar 19.
Potitus hl. 204.
Praxedis 56.
Priscianus 223. 224.
Protasius hl. 61.
Prudentius 21. 32. 37. 101. 135. 213.

Psyche 230. 252.
Ptolomäus 223. 224.
Puccio, Pietro di 30.
Pudentiana 56.
Pythagoras 223. 224.

Quercia, Jacopo della 31. 259.
Quintilianus 223.

Rabanus Maurus 8. 13. 17. 73. 137, 138. 162. 200. 260. 268. 269,
Rahab 10.
Rahel 15. 220.
Rainer hl. 98. 206.
Raphael (Erzengel) 62. 68. 164.
Raphael da Urbino 180. 185. 224.
Ratchis 71.
Ratpert 162.
Rebekka 19.
Riga, Petrus de 34.
Riva, Bonvesin da 143—145. 234.
Robbia, Giovanni della 106.
Robert v. Neapel 246. 250.
Roger II (König v. Sizilien) 26. 45.
Roland 145. 245. 246.
Romuald 49.
Rufolo, Sigilgaita 242.
Rusticus Elpidius 23.
Rusuti, Philippus 60. 64.

Saba, Königin v. 16. 30. 40. 74.
Sabellius 208.
Salomon 2. 15. 16. 39—41. 44—46. 74. 85. 119. 142. 208. 213. 258. 262.
Samuel 4. 10.
Sanherib 25.
Saphira 198.
Sara 10.
Sardanapal 219.
Satan 29. 50. 119. 143. 157. 158. 268.
Savonarola 86.
Sebastian hl. 206.
Sem 16.
Semitecolo 193.
Seneca 225. 258.
Sessa, Taddeo della 250.
Set 74.
Sforza, Battista 267.
Sicardus (v. Cremona) 2. 3. 9. 13. 40. 55. 67. 140. 162. 200. 215. 241. 243.
Siena, Guido da 179. 180.
Signorelli 152. 159. 163. 259.
Silvester hl. (Papst) 206.
Simon (Apostel) 199.
Simon (Hohepriester) 102.
Simon v. Kyrene 112.
Simon Magus 198.
Simson 10. 12. 15. 16. 20. 22. 39.
Siricius (Papst) 56.
Sixtus III (Papst) 58, 102.
Sokrates 223. 224. 225. 257.
Solinus Polyhistor 161. 262.
Solsernus 64.
Sophokles 227.
Sophonias 43. 46.
Spinello Aretino 186. 204. 205. 232. 247. 251.
Spinello, Parri 186.
Starnina Gherardo 189.
Stephanus hl. 206.
Stephaton 114.
Sulpicius Severus 11. 151. 162.
Susanna 11. 16. 22. 26.

Tertullian 213. 265.
Thadeus (Apostel) 199.
Thales v. Milet 223.
Thekla hl. 11.
Theodelinde 247.
Theoderich 91. 246. 251.
Theodor hl. 57.
Theodor (Kanzler) 63.
Theodora 96. 173. 249.
Theodulf 216. 223. 256.
Theseus 254.
Thomas (Apostel) 43. 80. 194. 198. 199.
Timotheus 57.
Tintoretto 163. 191.
Tizian 191.
Tobias 21. 26. 164.
Todi, Jacopone da 75. 76. 86. 88. 146.
Torriti, Jac. 60. 125. 126. 189. 192. 264. 266.
Traini 204. 206. 257.
Trajan 258.
Tribolo 31.
Trifon 143.
Tristan 245. 246. 254.
Tubalkain 224.
Turone 83.
Turpin 245. 246.

Uberti, Fazio degli 36. 161. 175. 222. 243. 245. 255. 258. 266. 269.
Urban hl. 206.
Urbiciani, Bonaggiunta 222.
Uriel 62. 68. 164.
Ursula hl. 206.

Vecchietta 199.
Venantius Fortunatus 162.
Veneziano, Antonio 206.
Veneziano, Lorenzo 99.
Venus 263.
Verona, Fra Giacomo da 88. 143. 176. 245.
Verona, Jac. da 192.
Verrocchio 52. 53.
Vigne, Pier delle 250.
Vinci, Lionardo da 53. 110. 111. 187. 271.
Vinzenz (v. Beauvais) 5. 108. 124. 139. 148. 153. 157. 161. 164. 203. 214. 215. 221. 224. 226—228. 234. 235. 243. 253. 258. 261.
Virgil 73. 119. 133. 149. 223. 253. 254. 258.
Visconti, Azzo 246.
Vite, Antonio 41. 81. 120. 189. 207.
Vivarini, Ant. 165.
Volterra, Francesco da 39. 206.
Voragine, Jacobus a 101. 142. 191. 203. 221.

Walahfrid Strabo 36. 138.
Wilhelm (Bildhauer) 27. 46. 71. 246.
Wilhelm II (König v. Sizilien) 27.
Wiligelmus 27.

Zacharias 43. 44. 46. 51. 52. 201.
Zachäus 109.
Zeno 133. 206.
Zevio, Stefano da 187.
Zoroaster 224.

ORTSVERZEICHNIS.

Acerenza 250.
Alatri 95. 174.
Alba Fucense 159. 218.
Altamura 95. 110. 202.
Alvernia 74.
Amiens 41. 153. 157. 193. 217. 222. 267.
Anagni, Dom 26. 67. 126. 249.
— Grotta di S. Tommaso 160.
Ancona, Dom 47. 71. 197. 267.
S. Angelo in Formis 24. 26. 44. 69. 70. 95. 105. 118. 119. 153. 154. 155. 166. 171. 201. 259.
S. Angelo (Monte Raparo) 111.
Angers 41. 70.
Antella 205.
S. Antimo 80.
Antwerpen, Galerie 116.
Aosta 27. 38. 39. 233.
Aquila 71. 197.
Aquileja 192.
Arcetri 41. 174.
Arezzo, S. Francesco 78. 79. 202.
— S. Maria delle Grazie 186.
— S. Maria della Pieve 51. 79. 104. 185.
— Museum 79. 186.
Arles, Sarkophage 104. 109.
— St. Trophîme 70. 156. 160. 165. 218.
Asciano 185. 192. 194. 233.
Assisi, S. Chiara 78. 79. 205.
— Dom 201.
— S. Francesco, Oberkirche 17. 28. 60. 67. 79. 95. 116. 117. 121. 171. 183. 189. 198. 202. 205. 251. 256.
— — Oberkirche, Bischofsthron 267.
— — Unterkirche 103. 104. 109. 110. 112. 116—120. 127. 165. 181. 185. 204—207. 239. 248. 249. 256. 257.
— S. Maria degli Angeli 79. 205.
Athos 98. 111.
Auxerre 36. 160. 224. 259.
Avignon 52. 206. 259.
Bagnacavallo 70. 264.
Bamberg 36. 47. 117. 156. 197.
Bardone 71.
Barga 106. 202.
Bari 246.
Barletta 35. 64. 186. 264. 269.
Basel 106. 218. 222.
Beauvais 222.
Benedetto di Polirone 218. 235.
Benevent, Dom 95. 98. 103. 111. 112. 119. 202.
— S. Sofia 218. 256. 269.
Bergamo, S. M. Magg. 71. 197. 242.
Berlin, Museum 58. 117. 118. 154. 174. 184. 185. 193. 206. 259.
Bethlehem 41.
Bisceglie 202.
Bitetto 71. 197.
Bitonto 40. 255. 267.
Bologna, S. Domenico 31. 204.
— S. Francesco 79. 194. 204.
— S. Giacomo Magg. 240.
— S. Martino Magg. 186.
— Mus. Civ. 79. 103. 111. 249.
— S. Petronio 31. 102. 118. 158. 194. 204. 259. 264.
— Pinakothek 52. 82. 126. 158. 183. 192.
Borgo S. Donnino 38. 49. 50. 71. 107. 159. 166. 201. 202. 238. 241. 255.
Bourges 36. 41. 70. 155. 157.
Brandenburg 224.
Brescia, Broletto 218.
— Loggia 235.
— Mus. Crist. (Lipsanothek) 22. 91. 108.
— Mus. Crist. Kapitäl 38.
Brindisi 174. 246. 255.

Cambridge 111.
Capua, Brücke 250.
— Dom 48. 242.
— S. Marcello 38.

Capua, Mosaiken 43. 172.
— S. Prisco, Capua Vetere 59.
Carennac 70.
Casal Monferrato 50. 80.
Casauria 205.
Castiglione Aretino 79.
— Fiorentino, S. Francesco 79.
— Fiorentino, S. Giuliano 79.
— d'Olona 51. 165.
Cefalù 39. 44. 59. 67. 166. 170.
Cerreto Guidi 51.
Charlieu 70.
Chartres 17. 41. 70. 153. 157. 160. 165. 175. 193. 197. 217. 224. 236.
Città di Castello 71. 103.
Civate 127. 198.
Cividale, Dom 80. 174. 202.
— S. Martino 58. 71. 121.
Cività Castellana 257.
Civray 70.
Clermont 224.
Como, S. Fedele 50.
Concordia 45. 51. 58. 166.
Conques 157.
Cortona, S. Domenico 204.
— S. Margherita 206.
Cremona, Dom 47. 49. 71. 197. 236.
— Mosaiken 218. 255.
— Reliefs 27. 38.

Daphni 60. 67. 98. 188.
St. Denis 41. 108.
Dochiariu (Athos) 41. 165.

S. Elia (Nepi) 50. 57. 125. 126.
Ephesus 58. 169.
Etschmiadzin 101. 105.

Faenza 264.
Fano 102. 103.
Fasano, Grotte S. Leonardo 63.
Ferentillo 25. 95. 110.
Ferentino 202. 257.
Ferrara, Dom 38. 46. 52. 95. 98. 153—157. 205. 269. 270.
— S. Maria della Rosa 118.
— Museum 51.
— Universität 264.
Florenz, Akademie 52. 79. 81. 82. 102. 120. 154. 180. 183. 184. 187. 189. 193. 199. 204. 206. 241.
— S. Apollonia 247.
— SS. Apostoli 246.
— Baptisterium 18. 26. 28. 30. 32. 45. 51. 52. 95. 153. 154. 158. 165. 234.
Florenz, Bargello (Mus. Naz. und Sammlung Carrand früher Pal. del Podestà) 40. 50. 71. 83. 84. 106. 158. 206. 238. 246. 250. 257. 258.
— Bigallo 218. 251.
— Campanile 39. 106. 107. 191. 218. 224. 232. 236. 241. 255. 259.
— Carmine 79. 189. 204.
— S. Caterina 232.
— S. Croce 38. 39. 51. 52. 79. 81. 110. 112. 120. 126. 166. 184. 186. 189. 193. 202. 204—207. 218. 232. 239. 251.
— Dom 84. 98. 178. 191—193. 249. 255. 268.
— Dommuseum 52. 122. 179.
— S. Giovanni Valdarno 83.
— Laurenziana 69. 84. 104. 105. 111. 114. 121.
— Loggia dei Lanzi 191. 218.
— S. Marco 170.
— S. Maria Magg. 174.
— S. Maria Novella 83. 190. 191.
— — Grabmal Aliotti 242.
— — Grabmal Cavalcanti 178.
— — Chiostro Verde 82.
— — Kreuzgang 189. 204.
— — Madonna Ruccellai 181. 184.
— — Strozzikapelle 153. 155. 157. 158. 162, 202. 206. 218. 250. 256.
— Orsanmichele 83. 184. 189. 192. 194. 218.
— Pal. Riccardi 102.
— Spanische Kapelle 70. 108. 112. 119—121. 202. 204. 205. 206. 208. 218. 224. 237. 238. 241. 251. 256. 257. 272.
— S. Trinità 189. 241.
— Uffizien 32. 79. 82. 84. 96. 154. 163. 180. 185. 193. 198. 204. 205. 238. 240. 256. 267.
Foligno, Dom 202. 234.
— Pal. Pubbl. 189.
Fondi 202.
Forlì 102. 189.
Fornovo 157.
Fossa 32. 38. 235.
Freiberg (Sachsen) 51. 80. 102.
Freiburg i. B. 41. 108. 153. 156. 157. 218.

Gaëta 84. 96. 116. 155. 156. 186. 202.
Galatina 71. 128. 155. 165. 189. 192. 197. 205. 239. 241.
St. Gallen 69.

Gaza 172.
Genf 117.
Genua, Dom 41. 51. 71. 202. 206.
St. Gilles 70. 102.
S. Gimignano, S. Agostino 82.
— Collegiata 17. 26. 30. 95. 155. 158.
— Pal. Pubbl. 79. 82. 185. 194. 237.
S. Giovanni in Venere 50. 51. 64.
S. Giulio (Lago d'Orta) 202.
Gotha, Echternach Ev. 69. 100—102. 118.
Grado, Dom 82. 202.
Groppoli 103.
Grottaferrata, 63. 67. 83. 84. 249. 263.
Gualdo 78. 79.
Gurk 108.

Halberstadt, Dom 80.
— Liebfrauenkirche 197.
Hildesheim, Michaelskirche 41.

Jerusalem 57.
Imprunetta b. Florenz 189.
Ingelheim 23. 105.
St. Johann am Hymettos 111.
Ivrea 224.

Kairo, Museum 222.
Kazigri 165.
Kiew, Sophienkirche 111. 188.
Köln, St. Kunibert 41.
Konstantinopel, Kahrié Dschami 41. 60. 63. 67. 188.
— Museum 103. 113.
— Sophienkirche 62. 63. 67. 172.

Laon Codex d. Orosius 69.
— Kathedrale 160. 224. 259.
Lausanne 108. 222.
Lavagnola b. Savona 186.
Lawra (Athos) 41.
Lecceto 241.
Lentini 235.
S. Leonardo al lago 165. 189.
Liverpool 51.
Lodi Vecchio 35. 106. 110.
S. Lorenzo al Volturno 206.
London, Brit. Mus. 72. 75. 105. 112. 113.
— Nat. Gall. 51. 174. 182. 192. 193. 194.
— South Kensington 105.
Lucca, S. Chiara 79.
— S. Donnino 79.
— S. Frediano 39. 64. 67.
— S. Giovanni 197.
— S. Giuglia 79.
Lucca, S. Maria Forisportam 174.
— S. Maria dei Servi 79.
— S. Martino (Dom) 41. 64. 202. 206. 255.
— S. Michele 35. 79.
— Pal. Prov. 79.
— S. Salvatore 106. 206.
Lüttich 51.
Lyon 36.

Magdeburg 107. 117.
Mailand, S. Ambrogio 60. 67. 69. 114. 201. 205. 257. 266.
— — Altar 96. 114.
— — Tabernakel 198. 205. 264.
— S. Aquilino 195.
— S. Celso 201. 202.
— Dom 48. 79. 80. 104. 187.
— S. Eustorgio 79. 165. 206. 218.
— S. Maria a Bertrade 241.
— Museo Archeol. 202. 247. 255.
— S. Simpliciano 160.
Mainz 26.
Le Mans 41. 108.
Mantua 258.
Marseille 102.
St. Maximin 104.
Messina 128. 193. 202. 236. 266.
Mezzaratta b. Bologna 30. 105.
S. Miniato b. Florenz 64. 70. 204. 234. 251.
Modena, Dom 27. 32. 36. 46. 49. 50. 64. 71. 80. 197. 201. 202. 205. 246. 256. 266. 267. 270.
— Galerie 186.
— S. Giovanni Batt. 118.
— Missale 117.
— Mus. Civ. 159. 255.
Moissac 70. 104. 106. 218.
Monopoli 218.
Monreale, Dom, Bronzetüren 27. 95.
— — Mosaiken 18. 27. 44. 45. 59. 60. 67. 71. 98. 105. 111. 166. 172. 197.
— Klosterhof, Kapitäle 38. 51. 117. 202. 204. 255.
Monte S. Angelo 25.
Montepulciano 189.
Monza, Dom 51. 247.
— — (Ampullen) 104. 113. 115. 120. 121.
— S. Giovanni 241.
— S. Maria 202.
Moscufo 50. 51. 202.
München, Elfenbein 120.
— Pinakothek 154. 155. 194.

München, Staatsbibliothek 69. 104. 118.
Murano 170. 171. 270.

Naumburg 80.
Neapel, S. Chiara 205.
— Dom (S. Gennaro) 39. 83. 104. 193. 204. 205.
— S. Giovanni 201. 257. 264.
— Incoronata 241.
— S. Lorenzo Magg. 206.
— Sansevero 43.
Nicäa 165. 172.
S. Nicola b. Monte Cassino 107.
Nola 72. 83.
Nonantola 71. 202. 206.
Novalese 71.
Novara 36. 202. 233.
Nürnberg, St. Lorenz 41. 156. 157.
— St. Sebald 218.

Oristano 50.
Orvieto, Dom 26. 30. 41. 48. 152—156. 163. 186. 189. 193. 205. 206. 259.
— S. Domenico 179.
— Domopera 178. 185.
— S. Giovenale 41. 81. 166.
Otranto 157. 246. 255. 257. 267.

Padua, Arena (Capp. dell') 18. 26. 29. 39. 95. 99. 102—105. 109. 110. 112. 116—118. 120. 121. 153. 154. 157. 158. 178. 186. 188 ff. 192. 218. 237.
— Baptisterium 18. 26. 30. 51. 128. 165. 201.
— Eremitani 193. 205. 224. 233.
— S. Felice 249.
— S. Giorgio 193. 194. 202. 205. 206. 249.
— S. Giustina 31. 39. 117.
— S. Michele 186. 192.
— Sala dei Giganti 247.
— Salone 234. 235.
— Santo (S. Antonio) 41. 198. 202. 264.
Palermo, Dom 202.
— S. Francesco 202.
— Martorana 44. 62. 67. 98. 121. 192. 249.
— Museum 52.
— Capp. Palatina 18. 26. 32. 44. 59. 60. 64. 67. 98. 121. 198.
— Pal. Sclafani 239.
Parenzo 172.
Paris, Arsenal Bibl. 104.
— St. Chapelle 36.
Paris, Louvre 40. 175. 181—183. 205.
— Nat. Bibl. 69. 105. 108. 172. 186.
— Notre-Dame 17. 41. 104. 153. 156. 160. 175. 193. 217.
Parma, Baptisterium 18. 40. 41. 47. 51. 71. 102. 104. 106. 153. 155. 189. 197. 201. 218. 221. 233. 255. 256. 267. 269. 270.
— Dom 38. 71. 117. 126. 166. 202. 205. 206. 257. 270.
— S. Francesco 222.
— Museum 39.
Pavia, S. Michele 40. 166. 198. 233. 255. 270.
— Mosaiken 218. 257.
— Museum 50. 218. 256.
— S. Pietro 205. 218.
Perugia, S. Bernardino 79.
— Brunnen 224.
— Museum 78. 104.
— Pinakothek 79.
Pesaro 255.
Pescia 204.
Piacenza, Dom 38. 40. 95. 218. 234. 236.
— S. Ilario 71.
— S. Savino 80. 233. 255.
Pianella 202.
Pienza 186.
S. Pietro in Grado bei Pisa 198. 249.
S. Pietro di Miuturno 50.
Pieve di Calci 51.
Pieve Terzagni 202.
Pisa, Baptisterium 49. 51. 71. 114—117. 153. 155. 156. 158. 202. 218. 232. 232. 251. 255. 257.
— S. Bonaventura (Capitolo) 120. 121.
— Camposanto, Wandmal. 26. 30. 39. 71. 98. 120. 121. 153—155. 158. 165. 204. 206. 220. 237. 239.
— — Kruzifix 79.
— — Madonna 178.
— — versch. Skulpturen 40. 202. 206. 232. 255.
— S. Caterina 178. 206. 257.
— Dom 61. 95. 119.
— Domkanzel 49. 101. 115. 224.
— S. Francesco 79. 166. 189. 202. 207.
— S. Frediano 79.
— S. Marta 79.
— S. Michele 178.
— Mus. Civ. 79. 117. 181. 187. 189. 190. 204. 205.
— S. Pierino 80.
— S. Sepolcro 80.

Pisa, S. Silvestro 79.
— SS. Raniero e Leonardo 80.
Pistoja, S. Andrea 49. 101. 102. 115. 116. 117. 155. 158. 259. 267.
— S. Antonio 234.
— S. Bartolommeo 197.
— Dom 30. 80. 96. 189.
— S. Francesco 41. 80. 81. 120. 205. 207.
— S. Giovanni 110. 116. 202. 218.
— Ospedale 106.
— S. Pietro Magg. 197.
Poitiers 41.
Pomposa 26. 29. 128. 204.
Positano 50.
Prato, Dom 178. 189. 192. 202. 206.
— S. Francesco 202. 204. 238.
— Museum 192.

Ragusa 82.
Rapolano 185.
Ravello, Dom 71. 205. 242. 259.
— S. Giovanni del Toro 47. 48. 50.
— Pal. Rufolo 257.
Ravenna, S. Agata 58. 166.
— S. Apollinare in Classe 38. 59. 166. 201.
— S. Apollinare Nuovo 58. 66. 91. 101. 106. 112. 166. 172. 251.
— Baptisterium d. Arianer 51. 195.
— Baptisterium d. Orthodoxen 42. 51. 195. 267.
— S. Chiara 202.
— Erzbischöfl. Kapelle (S. Pier Crisologo) 55. 59. 170. 195. 201. 202.
— S. Giovanni Ev. 202. 247. 267. 270.
— Grabmal d. Galla Placidia 55. 196. 201.
— S. Maria Magg. 172.
— S. Maria in Porto 111. 151. 189. 192. 198.
— Maximianskathedra 23. 38. 53. 91. 104.
— S. Michele 55. 58. 166.
— Museum 255.
— Sarkophage 196. 267.
— S. Vitale 36—38. 43. 57—59. 96. 166. 173. 195. 201. 249.
Reggio 153.
Reims 17. 41. 153. 156. 160. 193. 217.
Rignano flaminio 59. 124.
Rom, S. Agata in Subura 57. 195.
— S. Agnese f. l. m. 81. 204.
— S. Andrea 58.
— Barberinische Tafel 188.
— Bibl. Naz. 240.
— S. Cecilia 57. 67. 124. 196. 204. 266.
Rom, S. Cesareo 257. 265.
— S. Clemente 44. 50. 59. 67. 125. 160. 173. 195—197. 201. 204. 205. 241. 265.
— SS. Cosma e Damiano 57. 58. 124. 125. 196. 201. 249. 266.
— S. Costanza 57. 58. 125. 196. 230.
— S. Crisogono e Giacomo 183.
— SS. Giovanni e Paolo 59. 166.
— S. Francesca Romana 160. 172. 196. 197.
— S. Francesco a Ripa 204.
— Katakomben S. Agnese 171.
— — Commodilla 173.
— — Cyriaka 160.
— — Domitilla 36. 42. 50. 55. 56.
— — Ermete 55. 56.
— — Lucina 50.
— — Coemeterium Maius 56.
— — Markus und Marcellinus 55. 56.
— — Nunziatella 152.
— — Ponzian 55. 59. 104.
— — Praetextat 233.
— — Priscilla 42. 90. 171. 233.
— Konstantinsbogen 234.
— Lateran 36. 43. 51. 125. 126. 195—197. 249. 252. 264. 266.
— — Museum 204.
— — Sarkophage 120.
— — Triclinium 58.
— — S. Venanzio 59. 170. 196. 201.
— S. Lorenzo f. l. m. 55. 57. 196. 206. 249.
— S. Marco 57. 59. 67. 196. 201. 249.
— S. Maria Antiqua 24. 39. 67. 70. 113. 114. 173. 187. 201.
— — Aracoeli 183.
— — in Cosmedin 58. 202.
— — in Domnica 44. 58. 172. 195.
— — Magg. 18. 22. 58. 64. 67. 92. 95. 102. 104. 125. 173. 189. 192. 196. 201. 205. 249. 252. 264.
— — Magg. Grabmal Consalvo 183.
— — sopra Minerva 183.
— — in Trastevere 44. 95. 124. 125. 160. 186. 189. 190. 192. 196. 201.
— S. Martino 173.
— Museo Kircher 40.
— — Naz. 108. 267.
— Pal. Bernini 180.
— Pal. Corsini 154.
— Pal. Orsini 246.
— SS. Nereo el Achilleo 109. 173.
— S. Paolo f. l. m. Bibel 69. 122.
— — Ciborium 36.

Rom, Klosterhof 36. 270.
— — Mosaiken 44. 55. 59. 61. 67. 124. 195—197. 201. 249.
— S. Paolo f. l. m. Osterleuchter 96. 113. 114. 257.
— — Portal 95. 114.
— — Wandmal. 26.
— Peterskirche (alte) 24. 113. 114. 124. 170. 198.
— — (neue) Grotten 109. 196.
— — (neue) Navicella 256.
— — (neue) Sakristei 96. 111. 126. 183. 198.
— — (neue) Statue des hl. Petrus 197.
— S. Pietro in Vincoli 206.
— S. Prassede 57. 59. 124. 125. 173. 195. 196. 201. 249. 266.
— S. Pudenziana 56. 60. 65. 66. 68. 72. 195. 201.
— SS. Quattro Coronati 79. 153—155.
— S. Saba 235.
— S. Sabina 22. 55. 59. 68. 72. 91. 95. 113. 201. 242.
— S. Sebastianello 166. 171. 206.
— S. Sebastiano 57.
— S. Silvestro 206.
— Sixtinische Kapelle 18. 37. 41. 105. 154.
— S. Stefano rotondo 59.
— S. Teodoro 57. 196.
— S. Urbano 59. 67. 101. 103. 114. 173. 206.
— Vatikan 103. 152. 172.
Rossano 111.
— S. Maria del Patir bei R. 267.
Rouen 224.
Ruvo 64. 197. 202.

Salerno 27. 28. 49. 101. 103. 105. 202.
Saloniki, St. Georg 172.
— Sophienkirche 62. 172.
Sarzana 80.
Scala b. Ravello 80.
Sebenico 197.
Sens 160. 224.
Servannes 120.
Sessa 37. 48. 50. 198. 235. 242. 259.
— Foro Claudio bei S. 172.
Siena, S. Agostino 199.
— Akademie 80. 81. 180. 182. 184. 185. 187. 190. 192. 194. 198. 205. 238. 240.
— Baptisterium 199.
— S. Caterina 80.
— Dom 48. 49. 51. 189. 193. 255. 259.
Siena, Dom, Kanzel 83. 101. 103. 116. 117. 155. 158. 160. 177. 218. 224. 267.
— Domopera 174. 190. 199. 206.
— — Maestà 109. 115. 119. 120. 182. 183. 185.
— S. Francesco 186.
— Hospital 106.
— Pal. Pubbl. 179. 185. 192. 233. 237. 250.
— Gall. Saracini 174.
— Servi di Maria 80. 180. 185.
Sinaï 108.
Soissons 218. 224.
Soleto 38. 83. 155. 158.
Sorrent 257.
Spalato 95. 236.
Spoleto, Dom 64. 80.
— S. Pietro 106. 159. 198. 201. 236. 270.
— Relief 242.
Straßburg 41. 117.
Subiaco 126. 154. 165. 166. 173. 183. 187. 204. 220. 239. 249.

Terlizzi 95. 110.
Terracina 237.
Torcello, Dom 61. 67. 98. 153—155. 157. 160. 170. 177. 180. 196. 197.
— Museum 174. 202.
— Relief 222.
Toscanella, S. Maria Magg. 38. 155. 158. 174.
— S. Pietro 84. 201.
Toulouse 218.
Tours 36.
Trani, Dom 38. 71.
— Ognissanti 202.
Traù 35. 47. 95. 102. 116. 269.
Treviso, Dom 154. 155.
— Museum 206. 258.
— S. Niccolò 204.
— S. Salvatore 186.
Trier, Cod. Egberti 101, 118. 122.
— Liebfrauenkirche 117.
— Provinzialmuseum 234.
Troja 202. 267.
Troyes 157.
Turin, Mus. 71. 178. 238.

Udine 193.

Venedig, Akademie 99. 154. 163. 165. 186. 193.
— Dogenpalast 37. 40. 162. 165. 193. 194. 218. 232. 233. 236. 238. 258.

Venedig, S. Giorgio di Greci 52.
— SS. Giov. e Paolo 50.
— S. Marco, Kruzifix 80.
— — Lettner 72. 197.
— — Mosaiken 18. 26—28. 32. 39. 41. 45. 47. 48. 51. 62. 63. 67. 95. 97. 102. 105. 115. 122. 125. 170. 174. 177. 188. 197. 198. 218. 251. 255. 257. 267. 270.
— — Pala d'oro 202.
— — Portale und Skulpturen 197. 202. 204. 205. 218. 221. 234. 236. 255. 269.
— — Säulen 91. 113. 114. 188. 264.
— Mus. Civ. 257.
— S. Pantaleone 80. 165.
— Piazetta, Säulenfuß 236.
Vercelli 40. 218. 270.
Verona, S. Anastasia 178. 204. 206. 249.
— Dom 46. 52. 102. 189. 202. 204. 217. 270.
— S. Fermo 49. 258.
— S. Giovanni 96. 103.
— Museum 83. 186. 187.
— S. Pietro 197.
— S. Stefano 186.
Verona, S. Zeno, Bronzetür 27. 32. 41.
— — Lettner 72. 197.
— — Portal und Skulpturen 52. 70. 95. 105. 118. 206. 217. 218. 222. 246. 256. 269. 270.
— — Sarkophag 202.
— — Wandmal 83. 110. 155. 186. 187. 204. 206.
Vezelay 218.
Vezzolano 41. 70. 192. 219.
Vicenza, S. Lorenzo 47. 197.
Vicofertile 241.
Viterbo, S. Francesco 202.
— S. Giovanni 201.
— S. Maria 106.
— Museum 257.
Volterra, Dom 118. 255.
— S. Francesco 202. 206. 232.
Voûte-Chilhac 104.

Wechselburg 80.
Wien, Hofmuseum 266.
Worms 218.
Würzburg, Marienkapelle 153. 157. 193

Zara 47. 80.

7667 13

FA203.40
Die kirchliche Kunst im Italienisch
Fine Arts Library AUX4895
3 2044 033 621 244

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE MAR 1 '67 FA

FA 203.40

Gabelentz, Hans von der, 1872-

Die kirchliche kunst im ital-

DATE ienixchen.. ISSUED TO

DEC 20 '64 Alice Norman

MAY 18 '65 RECALLED

JUL 23 '65 Binder

FEB 17 '67 T.

FA 203.40